PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE
55 RUE SAINT-DOMINIQUE PARIS-VII^e

" CE SONT MIROIRS PUBLICS... " (MOLIÈRE)

REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

QUATRIEME ANNÉE
1952
III

OLIVIER PERRIN ÉDITEUR
198 BOULEVARD SAINT-GERMAIN PARIS-VII

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
Doyen honoraire de la Faculté des Lettres, Membre de l'Institut
Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)

COMITÉ DIRECTEUR

Président d'Honneur : Jacques Rouché
Président : Léon Chancerel
Vice-Président Honoraire : J.-G. Prod'homme
Vice-Présidents : Raymond Cogniat, Gustave Cohen, Georges Jamati.
Secrétaires : Jean Nepveu-Degas, Rose-Marie Moudouès.
Archiviste : Mme Madeleine Horn-Monval.
Archiviste adjoint : André Veinstein.
Trésorier : Gustave Fréjaville.
Trésorier adjoint : Georges Larché.

Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Hélène Leclerc, MM. Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Gaston Baty, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Chailley, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Pommier, Robert Rey, Pierre Sonrel, Philippe Van Tieghem, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIETE

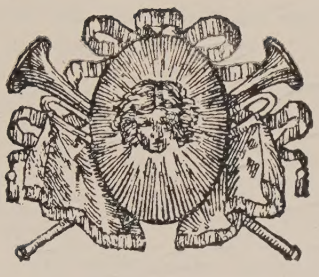
D'HISTOIRE DU THEATRE

QUATRIÈME ANNÉE

III

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-dhistoire-du-theatre_1952_4_3



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

QUATRIÈME ANNÉE

III

MCMLII

OLIVIER PERRIN, ÉDITEUR
198, Boulevard Saint-Germain
PARIS-VII[e]

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

POUR LE CENTENAIRE DE LA MORT DE NICOLAS GOGOL

Gogol et le théâtre, par NINA GOURFINKEL 189

La vocation théâtrale. — Le théâtre à Pétersbourg en 1835. — La « Première » du *Revizor;* le *Revizor* en Russie, en Suisse, en Belgique et en France. — *L'Avertissement dédié à ceux qui désireraient jouer « Le Revizor » correctement.* — *Les Joueurs* et *le Mariage.* — Œuvres dramatiques inachevées (*L'Ordre de Vladimir, Alfred...*). — Adaptations scéniques, dramatiques et lyriques (*Tarass Boulba, La Foire de Sorotchinets, Les Tchérévitki,* etc..., *Le Mariage,* Moussorgski, Rimski-Korsakov, *Le Nez, le Revizor, Le Manteau, etc...*). — *Les Ames Mortes;* l'adaptation de Shaknovski et Stanislavski. — Appendices : I. *Ecrits de Gogol sur le théâtre.* — II. *Le théâtre à Paris en* 1837 (Traduction de Vl. Boutchik). — III. Bibliographie : quelques ouvrages russes récents sur Gogol et le théâtre.

Les Associations permanentes d'acteurs en France au moyen âge, par PIERRE SADRON 220

EN MARGE DE QUELQUES EXPOSITIONS RÉCENTES

Victor Hugo, metteur en scène, décorateur et costumier, par LÉON CHANCEREL 232

De quelques décorateurs de théâtre d'aujourd'hui, par HÉLÈNE LECLERC 235

COMMUNICATIONS

Troupes circulantes en Bretagne au XVII^e^ siècle, par le D^r^ MERLE 244

Sur François Bedeau, sieur de l'Espy, par RENÉ THOMAS .. 249

La Pension de Louis Béjart, par HENRI BUSSON 250

IN MEMORIAM

Ludmilla Pitoëff, par LÉON CHANCEREL 252

Pierre Renoir, par LÉON CHANCEREL 254

Jean Croué, par BÉATRIX DUSSANE 256

NOS « ENTRETIENS » EN SORBONNE

Le Théâtre universitaire américain (JEAN VILLIERS) 259

Molière, comédien et directeur de troupe (RENÉ BRAY) 260

Le théâtre du Merveilleux (MARIAN HANNAH WINTER) 260

NOS ÉMISSIONS « PRESTIGES DU THÉATRE »

Alfred de Musset et le théâtre. — L'Evolution théâtrale d'Antoine à Copeau (Antoine, Paul Fort, Lugné Poë, Jacques Rouché). — Goldoni et le Piccolo teatro de Milan. — Hommages à Louis Jouvet et à Pierre Renoir 263

Assemblée Générale 265

LIVRES ET REVUES

BELGIQUE : Honoré Lejeune. *Bruxelles-Théâtres* 50 (Paul Blanchart)..... 266

ETATS-UNIS : Glenn Hughes. *A History of the American theatre.* — Margo Jones. *Theatre in the Round* (André Villiers)..... 266

FRANCE : Henri Tribout de Morembert. *Le théâtre à Metz.* — Georges Couton. *Corneille et la Fronde.* — S. Wilma Deierkauf-Holsboer. *Les difficultés d'une jeune compagnie au XVII^e siècle, l'Illustre Théâtre,* 1645 (Léon Chancerel). — John Kelly. *La querelle du théâtre en France de* 1657 *à* 1700, *thèse de Doctorat de l'Université de Paris* (Raymond Lebègue). — Jean-Jacques Gautier. *Paris sur scène* (Jean Nepveu-Degas). — Alexandre Arnoux. *Charles Dullin, Portrait brisé.* — Jacques Laurent et Claude Martine. *Neuf perles de culture,* pastiches (Léon Chancerel)..... 269

GRANDE-BRETAGNE : G. Withworth. *The making of the National Theatre* (Phyllis Harnoll). — G. L. Hosking. *Ireland's Abbey Theatre.* — Lennox Robinson. *Ireland's Abbey Theatre a history,* 1899-1951 (R.-M. Moudouès). 275

POLOGNE : Cl. Backvis. *Le dramaturge Stanislas Wyspianski.* « *Le Renvoi des Ambassadeurs Grecs* » (Léon Chancerel)..... 276

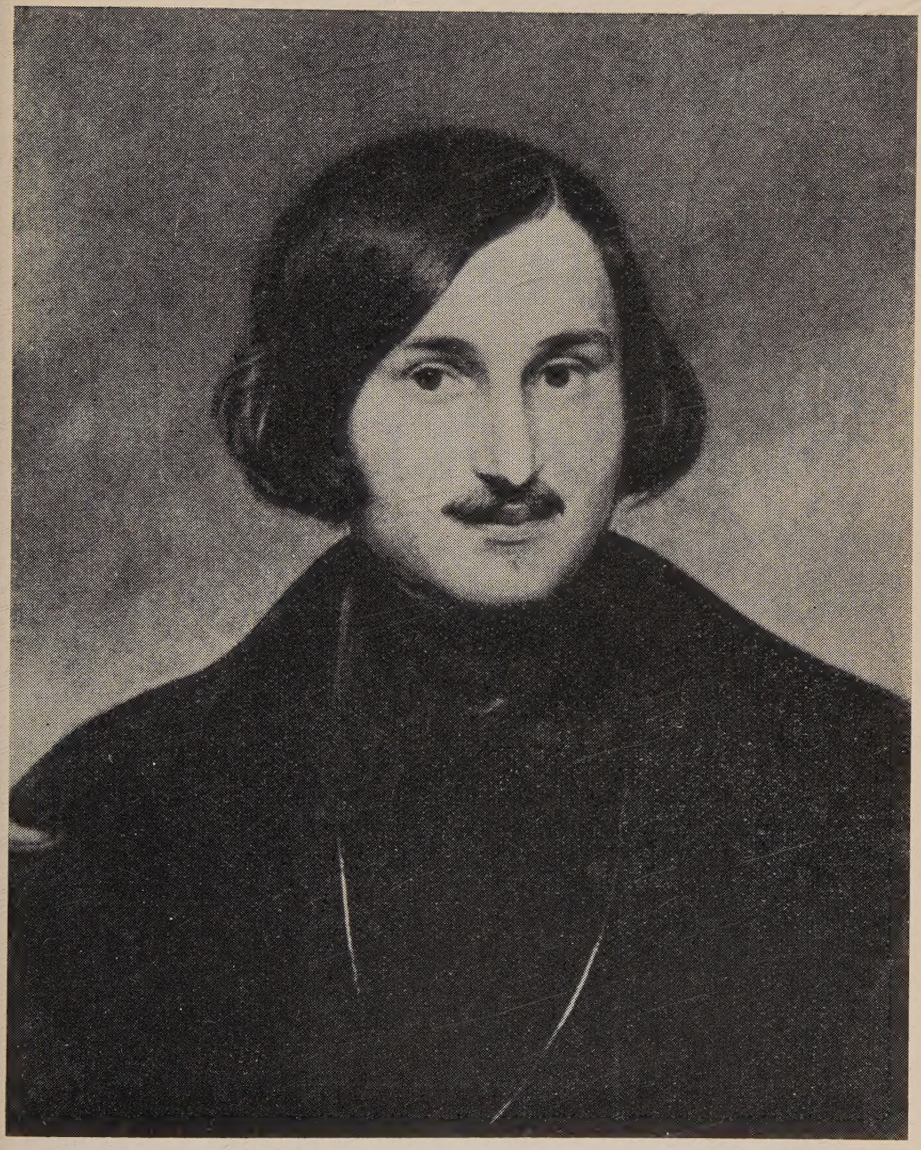
L'ART DE LA DANSE : Serge Lifar. *Traité de Chorégraphie* (Léon Chancerel)..... 277

Bibliographie : N° 1 à 435 (Rose-Marie Moudouès)..... 278

Ouvrages en langue allemande (1940-1951) (M. Paul Ellmart) ... 301

A PARAITRE DANS LES PROCHAINS NUMÉROS

DAUMIER ET LE THEATRE (Jean Cherpin). — MARIONNETTES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI, en marge de l'Exposition du Musée des Traditions Populaires, Palais de Chaillot, Paris (Georges-Henri Rivière, Claude Dalbane, Jacques Chesnais et Rose-Marie Moudouès). CHRONOLOGIE DES TROUPES QUI ONT JOUE A L'HOTEL DE BOURGOGNE, DE 1598 A 1680 (Georges Mongredien). — POUR UNE HISTOIRE DU « THEATRE DU MERVEILLEUX » (Marian Hannah Winter). — LE THEATRE FOLKLORIQUE AU BRESIL (Michel Simon). — LE THEATRE MALGACHE (E. Andriarts Ilaniarivo). — LE THEATRE DE L'AFRIQUE NOIRE (Charles Bréart). — CONTROVERSES SUR « *LA METHODE DES ACTIONS PHYSIQUES* » DANS LE « *SYSTEME STANISLAVSKI* » (Léon Moussinac). — RENCONTRE AVEC STANISLAVSKI (Notes de Louis Jouvet). — JOANNY, SOCIETAIRE DE LA COMEDIE-FRANÇAISE ET LE DRAME ROMANTIQUE, d'après son *Journal* manuscrit (Rose-Marie Moudouès). — *LA DAME AUX CAMELIAS* ET LA CENSURE IMPERIALE. — RACHEL A AGEN (Archives du Lot-et-Garonne). — LE GENDRE DE RACINE (Tribout de Morembert). — MADEMOISELLE RAISIN A « LA DAVOISSIERE » (D^r Guérin-Beaupré). — SUR UNE TAPISSERIE REPRESENTANT UNE SALLE DE THEATRE (XVII^e). — LA SALLE DES MACHINES, AUX TUILERIES (Jacques Heuzey). — SUR LA MORT DE LA CLAIRON (Tristan Remy). — NOTES POUR SERVIR A L'HISTOIRE DU CIRQUE MEDRANO (Adrian). — MAQUETTES DE MAXIME DETHOMAS POUR *LA DAME A LA FAUX* DE SAINT-POL ROUX, AU THEATRE DES ARTS, présentées par Jacques Rouché). — LA MISE EN SCENE DES « *INDES GALANTES* » (H. Leclercq). — LES SALLES DE THEATRE DU CHATEAU DE CHANTILLY, XVII^e ET XVIII^e SIECLES (Alfred Marie). — LE LIVRE DE COMPTES DE L'ARLEQUIN CARLO BERTINAZZI, DIT CARLIN (Yv. et L. Chancerel). — DOCUMENTS INEDITS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES THEATRES DE LA PERIPHERIE (Maurice Jacquemont). — LA CIRCULATION COMIQUE (Nouveaux documents inédits). — NOTES DE LOUIS JOUVET POUR UNE HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE THEATRALE (Léon Moussinac et L. Aguettant). — LE THEATRE DES VARIETES AMUSANTES DE SAVILLE ROW (G. Speaight). — LA PREMIERE SALLE DU PALAIS ROYAL (Alfred Marie).



Н. Гоголь

NICOLAS GOGOL

1809 - 1852

POUR LE CENTENAIRE
DE LA MORT DE NICOLAS GOGOL

GOGOL
ET
LE THÉATRE

« Il faut rire, rire à n'en plus finir, vive la comédie !... Il n'y a qu'un seul homme probe, le rire... »

NICOLAS GOGOL.

NICOLAS GOGOL acquit, dès l'enfance, le goût, le sens et la connaissance du plateau. Il grandit à une époque d'extraordinaire engouement théâtral; partout en Russie, dans les capitales, les provinces, les domaines seigneuriaux, des troupes de comédiens amateurs et d'acteurs serfs avaient préparé les voies au théâtre professionnel. (1) Un aïeul de Gogol, Vassili Tanski, avait écrit des intermèdes dans l'esprit du guignol (*vertep*) ukrainien. Son père, modeste propriétaire foncier, passionné de théâtre, auteur, acteur et metteur en scène amateur, se prodiguait dans les théâtres de ses voisins plus aisés, en particulier dans le théâtre serf de Trostchinski, son parent éloigné; il y entraîna le jeune Nicolas. (2) Dans ses lettres écrites du lycée de Négine, Nicolas s'enquiert auprès de son père des rôles qui lui sont réservés pour la période des vacances. Au lycée même, il participe activement aux fréquents spectacles scolaires. On monte du Florian, du Molière, du Kotzebue, du Fonvisine. Nicolas demande à ses parents de lui envoyer de la toile, car il peint aussi les décors. A un

ami parti pour Pétersbourg, il écrit : « Je pense que tu y vas (au théâtre) tous les soirs sans exception. »

Nicolas excelle dans les rôles comiques de composition. Il a le don d'imitation, il sait contrefaire la démarche et la voix de ses modèles. Il travaille longuement ses personnages. Pour jouer un avare, il s'exerce un mois durant à rapprocher son nez de son menton. Il remporte un succès dans le rôle d'un fou pris de rage. A seize ans, il triomphe dans celui de Prostokova, l'épaisse propriétaire foncière du classique *Mineur* de Fonvisine. Il joue un rôle muet, le rôle d'un vieillard, dans une pièce folklorique petite-russienne qu'il a composée avec un camarade. Voici le récit qu'en fait un de ses condisciples :

« Entre un vieillard décrépit, en touloup, chapka de mouton et bottes graissées. Appuyé sur un bâton, il avance péniblement jusqu'à un banc. Le voilà assis, tremblotant, geignant, ricanant, jusqu'à ce que le ricanement et le toussotement dégénèrent en une quinte de toux suivie d'un bruit supplémentaire imprévu. Le public éclate d'un rire irrésistible... Le vieux se lève tranquillement et quitte la scène à petits pas... L'inspecteur se précipite derrière le paravent.

— Qu'as-tu fait, Gogol ? Tu as osé ?...

— Et comment voulez-vous jouer avec naturel un vieux de quatre-vingts ans ? Tous ses ressorts sont détendus, le pauvre; les freins ne fonctionnent plus... »

Souci de « jouer avec naturel » de celui qui, le premier, ouvrira à l'art russe la voie du réalisme.

« Nous pensions tous, alors, raconte un de ses amis, que Gogol deviendrait acteur. » Cependant, à l'âge de vingt et un ou vingt-deux ans, Gogol tentera vainement de se faire engager au Théâtre dramatique impérial de Pétersbourg; le rapport du fonctionnaire examinateur lui reproche sa façon de réciter trop simple, « sans aucune expression »; sans doute avait-il paru trop naturel: on est autour de 1830.

Du moins, Gogol fut-il un « lecteur » inimitable, surtout de ses propres comédies dont il donnait ainsi des auditions privées, la censure lui barrant l'accès du théâtre. (3)

Toute sa vie, Gogol souffrira de ne pouvoir imposer ses conceptions de la mise en scène et de l'interprétation de ses pièces. Après les demi-échecs du *Révizor* et du *Mariage*, il ne cessera d'adresser aux directeurs des observations, des précisions sur les accessoires et les costumes, mais toujours en vain, — remarques judicieuses et pour l'époque « révolutionnaires », qu'on retrouve dans ses quelques écrits fragmentaires sur le théâtre. (4)

Quel était l'état du théâtre en Russie au cours de la saison 1835-1836, l'année du *Révizor* ? Gogol va nous le dire : (5)

A Pétersbourg, on joue des vaudevilles traduits ou adaptés des vaudevilles français à la mode (Le Théâtre Alexandrine en monta cette saison 70), des pièces historico-patriotiques et des mélodrames, le tout sous le contrôle de fer de l'autorité impériale.(6) Les grands classiques, Molière même, paraissaient périmés et l'on jouait Shakespeare en mélo. Le public se rabattait sur l'opéra ou le ballet qui « *apportaient du moins quelque consolation...* » Il se demande si la mélomanie pétersbourgeoise... « *n'est pas l'effet de la chantante nature slave ? Cette aspiration n'est-elle pas un retour vers notre passé, après une incursion à travers les terres étrangères de la civilisation européenne ?... Un retour à la troïka russe, aux trilles de sa clochette, cette troïka qui nous emporte et d'où nous crions en agitant le chapeau : « On est bien en visite, mais on est mieux chez soi. » Quel opéra, quelle musique pourrait-on composer avec nos mélodies populaires ! quel peuple possède plus de chansons ?...* »

Et pourtant, toutes les couches de la société sont avides de théâtre :

« *Le fonctionnaire va au théâtre, le marchand va au théâtre; même l'Allemand va souvent au théâtre russe, bien qu'il y ait aussi à Pétersbourg un théâtre allemand... En vous promenant sur le Nevski par un frais matin d'hiver, lorsque le doré et le rose alternent dans le ciel avec des nuages de fumée d'un or transparent, que les maisons sont toutes bleues dans la perspective de la rue, que résonne dans l'air glacé le cri « Fraîche la viande », — entrez donc sous le porche du Théâtre Alexandrine; vous serez frappé de l'opiniâtreté des gens amassés là à assiéger, poitrine en avant, le distributeur de billets dont seule une main émerge du guichet. Que d'uniformes de tous genres; que de laquais, à commencer par celui qui porte un manteau gris avec une cravate de soie de couleur, sans casquette, jusqu'à cet autre dont la livrée est couronnée d'un collet à trois étages aussi bariolé que le papillon de tissu qui sert d'essuie-plumes ! Voici que se faufilent des fonctionnaires efflanqués, affligés d'hémorroïdes; c'est leur cuisinière qui cire leurs bottes, ils sont obligés de s'occuper eux-mêmes de leurs places. Ici, vous verrez l'officier russe qui, impatient, à l'ébahissement général, se pousse d'épaule en épaule jusqu'au guichet et obtient un billet. Alors seulement, vous pourrez mesurer notre passion pour le théâtre.* » Les Russes auraient-ils oublié qu'il existe un théâtre d'un genre plus élevé que celui qu'on leur

offre ? : « *Le drame noble qui remplit irrésistiblement d'émotion noble le spectateur conquis, la comédie noble, calque fidèle de la société qui évolue sous nos yeux, dont la profonde ironie engendre le rire — non point le rire facile né d'un bon mot rapide, d'un calembour, rire vulgaire, produit de convulsions, de grimaces de la nature; mais ce rire électrique, vivifiant qui jaillit, libre et spontané, portant le long des nerfs renouveau et plaisir, né d'une jouissance sereine de l'âme, fruit d'une fine et haute spiritualité ?* »

Mais il faut d'abord bannir de la scène russe ces « *jouets faciles et incolores* » venus de France. Combien ridicule de voir un marchand russe avec ses lourdes bottes singer les manières d'un petit-maître et danser le quadrille français ! Assez de mélodrames aux thèmes extravagants, obligatoirement bizarres, extraordinaires, avec leurs bagnes, leurs meurtres, assez de cette recherche de l'effet dans l'horreur, de « *ces personnages bâtards, ni Russes, ni Français, ni Allemands, mais Dieu sait quoi — des loufoques — sans physionomie précise... Jamais on n'a autant parlé de naturel et l'on nous sert comme par un fait exprès le comble du difforme ! N'avons-nous pas assez d'êtres humains chez nous ? Donnez-nous des personnages russes, des personnages de chez nous ! Donnez-nous nous-mêmes ! Donnez-nous nos coquins qui, en sourdine, tournent en mal le bien que déverse sur nous notre gouvernement, qui mésinterprètent nos lois, qui, sous un masque de douceur, font en sous-main des manigances qui n'ont rien de doux...*

« *Jetez donc un regard attentif en long et en large de notre vaste patrie; que de gens bien nous comptons, mais aussi que d'ivraie qui empoisonne la vie des bons et qu'aucune loi ne parvient à tenir en respect. En scène : que le peuple entier les voie ! Qu'il s'en moque ! Oh ! le rire est une grande chose ! L'homme ne craint rien autant que le rire. Il n'enlève au coupable ni sa vie ni ses biens; mais il l'épuise, et par crainte du rire nous nous abstenons d'actes qu'aucune force ne nous aurait empêchés de commettre... Le théâtre est une grande école et son but est élevé : à toute une foule, à mille personnes à la fois, il donne une leçon vivante et utile, sous l'éclat d'un éclairage solennel, dans le tonnerre de la musique, il montre ce que les habitudes et les vices ont de ridicule, ou les mérites et les sentiments nobles de profondément émouvant. — Non ! le théâtre n'est pas ce qu'on en a fait. Non ! Il ne doit pas exciter les mouvements agités et troubles de l'âme. Non ! Que le spectateur sorte du théâtre dans une disposition heureuse, mourant de rire ou versant de douces larmes, emportant une bonne intention...* »

Tout ce qui soulevait ainsi en Gogol un enthousiasme créateur né de la révolte, un grand acteur, Michel Sémenovitch Stchepkine, s'efforçait de le réaliser à Moscou. (7)

Son génie, pétri d'humanité profonde, transformait en êtres vivants les fantoches du répertoire à la mode, leur insufflant une âme de tendresse et de souffrance. De toutes ses forces, il appelait la venue d'un grand poète comique frère de ses aspirations, quand en 1832 il rencontra Gogol. Il s'établit dès lors entre l'écrivain et l'acteur une sorte de complicité étroite et passionnée. Grâce à Gogol et à Stchepkine, naît un nouveau personnage : l'homme de petite condition (*lichni*), l'humble petit fonctionnaire qui devait tenir une place si importante dans l'œuvre de Dostoievski et le théâtre de Tchékhov. Mais le réalisme de Gogol est complexe. Les visages humains qu'il découvre se cachent derrière des « *gueules porcines* ». Il creuse le quotidien jusqu'à révéler son fond pathétique; le ridicule, entre ses mains, devient monstrueux, le rire anodin se fêle dans l'amertume des larmes. Son style est chantourné, tout en inversions et entrelacs. Chacune de ses images semble se multiplier dans mille miroirs déformants; derrière chaque misérable petit fonctionnaire se dresse l'immense Russie, bureaucratique, militarisée, liée de chaînes, sanglée dans des uniformes.

Il n'est pas d'écrivain aussi discuté que Gogol. Mystiques et naturalistes ne cessent de se le disputer; les critiques et les metteurs en scène s'efforcent de saisir le secret de son art. Si Ostrovski et Tchékhov ont trouvé, de leur vivant, une interprétation scénique adéquate, l'un au Petit Théâtre, l'autre au Théâtre Artistique, aujourd'hui encore, on continue de chercher, pour jouer Gogol, l'expression juste. Chaque reprise de ses pièces pose à nouveau le problème de son style.

L'œuvre dramatique de Gogol se réduit à trois comédies achevées : *Le Révizor*, *le Mariage* et *les Joueurs*. Gogol ne cessa de les remanier pendant dix ans, de 1832 à 1842.

LE RÉVIZOR (8)

Le sujet du *Révizor* aurait été donné à Gogol par Pouchkine (avec celui des *Ames Mortes*). D'autre part, Gogol eut certainement connaissance du manuscrit d'un écrivain petit-russien, Kvitko-Osnovianenko, dont l'intrigue est identique.

Le Révizor, scène muette finale
(Dessin attribué à Gogol.)

Le *Révizor* eut de la peine à s'imposer d'emblée, en raison même de sa nouveauté. Bien que le Théâtre Alexandrine semble avoir apporté un certain soin à sa mise en scène, la comédie ne put échapper à l'atmosphère théâtrale générale. En dépit d'une excellente distribution, elle fut ravalée au niveau d'un vaudeville. Il est certain que tel était le but de la direction, singulièrement aidée d'ailleurs par les dispositions des acteurs Dur et Lenski. A Moscou, au Petit Théâtre, où la direction ne permit pas de confier le spectacle à Stchepkine, comme l'eût voulu Gogol, le *Révizor* fut monté avec précipitation et négligence avec des costumes absurdes.

Le théâtre de Gogol succombait à la tradition vaudevillesque et l'on comprend la passion et la douleur de l'écrivain qui voulait rompre avec cette tradition et préparer la voie à la comédie de mœurs et de caractères.

Gogol souffrit tout au long de la première représentation à Pétersbourg. Bien sûr, on riait, on applaudissait; cependant il émanait surtout de la foule une profonde perplexité qui, vers la fin, se mua en « noble indignation » : comment a-t-on pu permettre cette pièce qui calomnie la sacro-sainte bureaucratie ? La dernière apostrophe du gouverneur au public : « De quoi riez-vous ? », etc., avait été supprimée par

la censure, et la scène muette finale fut écourtée, au point que, selon Gogol, « la pièce semblait inachevée ». Affreusement ému, Gogol quitta le théâtre au baisser du rideau; Sosnitski le gouverneur vint saluer seul. Dans un état d'excitation extrême, Gogol se rendit du théâtre chez son ami Prokopovitch. Celui-ci lui présenta un exemplaire du *Révizor* qui venait de sortir des presses : « Tenez, admirez votre dernier-né ! » Mais Gogol lui arracha le livre et le jeta à terre. Puis, d'une voix chargée de tristesse, il dit : « Mon Dieu, mon Dieu ! Si encore ils n'étaient que quelques-uns à me critiquer, mais ils sont tous contre moi ! »

A la première représentation à Moscou, la réaction des spectateurs fut la même. Stchepkine écrivait à Sosnitski : « Le public était abasourdi par la nouveauté. On a beaucoup ri, cependant je m'attendais à un accueil plus chaleureux. Un ami m'a plaisamment donné la raison de cette réserve : « Que veux-tu, dit-il, pourquoi la pièce serait-elle mieux accueillie, puisque la moitié du public est faite de ceux qui *prennent*, et l'autre moitié de ceux qui *donnent* ».

Au lendemain de la première, Gogol écrivit, le 25 mai 1836, sa fameuse *Lettre à un écrivain :* (9)

« *Me voici déprimé, plein de tristesse et de dépit. Mon œuvre ne me semble plus mienne; elle m'est apparue répugnante et biscornue.* » Il s'étonne que Dur n'ait pas compris qui était Khlestakov dont il fait un filou et un menteur professionnels : « *Khlestakov oublie lui-même qu'il ment, il croit presque ce qu'il dit. Il est en forme, de bonne humeur; il voit que tout s'enchaîne bien, qu'on l'écoute; sa parole en devient plus coulante, plus aisée: il parle de toute son âme, mentant en toute sincérité, s'affirmant justement tel qu'il est. En général, nos acteurs ne savent pas mentir. Ils s'imaginent qu'il s'agit tout simplement de jacasser. Or, mentir, c'est proférer une chose fausse de cette manière si naïve, si naturelle qui semble n'être possible que lorsqu'il s'agit de vérité; c'est justement là que réside le comique du mensonge. Je suis à peu près sûr que Khlestakov aurait gagné si j'avais confié ce rôle à un acteur sans talent en lui disant simplement que Khlestakov est un homme habile, parfaitement* comme il faut, *intelligent, peut-être même vertueux, et que c'est ainsi qu'il doit être représenté. Ses mensonges ne sont pas plus froids qu'ils ne sont une fanfaronnade théâtrale: il ment avec sentiment; ses yeux expriment la volupté qu'il en ressent. C'est le moment le plus beau, le plus poétique*

de sa vie, presque une inspiration. Rien, absolument rien de cela n'a été exprimé ! Le pauvre Khlestakov n'a aucun caractère, aucun visage, aucune personnalité extérieure, c'est-à-dire aucune physionomie. Evidemment, s'il est facile de caricaturer de vieux fonctionnaires en uniforme usé au col râpé, il faut un maître pour saisir des traits plutôt aimables, qui ne se détachent pas en pointes saillantes sur le banal milieu mondain. Chez Khlestakov, rien ne doit être souligné avec force. Il se distingue à peine des autres jeunes gens. Il peut même parfois être de bon maintien, parler avec un certain poids; le côté mesquin, vil, de sa nature ne se révèle qu'aux instants où il faudrait de la présence d'esprit ou de la fermeté... Qui est, après tout, Khlestakov ? Un jeune homme, un fonctionnaire et, avec ça, futile, mais possédant nombre de particularités qui sont le propre de gens que le monde ne considère justement pas comme futiles. Ce serait une faute de la part d'un écrivain que de mettre ces particularités en évidence chez des personnages qui, par ailleurs, ont des qualités, car il les rendrait ainsi ridicules. Il vaudrait mieux que chacun cherchât dans ce rôle une parcelle de lui-même, que chacun jetât un coup d'œil autour de lui sans craindre de se voir montrer du doigt, nommé de son nom. En un mot, il faudrait que ce personnage fût le condensé même de divers traits disséminés parmi des caractères russes, mais qui ici, par hasard, se trouvent réunis en une seule personne, comme cela se produit souvent dans la nature. Une fois, sinon plusieurs, en sa vie, qui ne fut ou ne sera Khlestakov ? Naturellement, on n'en veut pas convenir et l'on aime à en rire, pourvu, bien entendu, que cela se manifeste dans la peau d'un autre. Un souple officier de la garde peut parfois se révéler Khlestakov, tout comme un homme d'Etat ou l'un de nous, pauvres hommes de lettres...

Est-il donc possible que rien de tel ne transpire dans mon Khlestakov ? Est-il possible qu'il ne soit qu'une pâle figure, alors que, dans un élan momentané d'orgueil, j'avais cru qu'un jour un acteur de grand talent me remercierait de lui avoir permis de montrer ses dons multiples en accumulant dans un même personnage tant de mouvements divers. Mais Khlestakov réduit à un rôle enfantin, insignifiant, c'est dur, c'est vexant, c'est empoisonnant ! »

Après avoir analysé les raisons de son dépit et de son angoisse, Gogol en vient au dénouement de sa comédie :

« *Un mot encore à propos de la dernière scène. Elle a totalement raté. Le rideau se referme à un moment indécis; il semble que la pièce soit inachevée. Ce n'est pas ma faute,*

Le Révizor au Théâtre Alexandrine
Esquisse du décor du premier acte, approuvée par Gogol

On n'a pas voulu m'écouter. Je continue à affirmer que la dernière scène n'aura pas de succès tant qu'on n'aura pas compris qu'il s'agit d'un tableau muet, que tout doit présenter un seul groupe pétrifié, qu'ici le drame s'arrête pour faire place à la mimique immobilisée, que, durant deux ou trois minutes, le rideau ne doit pas tomber, et que cela doit se passer dans les mêmes conditions que celles qu'exigent les tableaux que l'on nomme vivants. *Mais il m'a été répondu que les acteurs s'en trouveraient contraints, qu'il faudrait faire appel à un maître de ballet, ce qui serait tant soit peu humiliant pour les acteurs, etc., etc. J'ai lu sur les visages bien d'autres* etc. *encore plus blessants que les paroles. Malgré tous ces* etc., *je maintiens mon opinion et cent fois je répète : « Non, cela ne paralysera personne, cela n'a rien d'humiliant ». Qu'importe que ce soit un maître de ballet qui invente et compose le groupe, pourvu qu'il soit capable de sentir la véritable situation de chacun des personnages ! Un talent ne saurait être arrêté par les limites qui lui sont assignées, pas plus que des rives de granit ne sauraient entraver un fleuve; au contraire, entré dans ce lit, il roule ses flots plus rapidement, plus puissamment. Dans une attitude composée, un acteur sensible peut tout exprimer. Personne n'a*

enchaîné son visage, seule sa place est fixée sur le plateau; son visage est libre d'extérioriser n'importe quel sentiment. Cette immobilisation lui offre une immense multiplicité. La soudaine frayeur éprouvée par chacun des personnages ne ressemble pas à celle qu'éprouvent les autres, tout comme diffèrent leurs caractères et, selon le degré des fautes de chacun, l'intensité de leurs craintes. C'est d'une certaine manière qu'est foudroyé le gouverneur; sa femme et sa fille le sont d'une autre; le juge, l'administrateur des hospices, le directeur des postes, etc., etc., sont frappés chacun à sa façon, et c'est à leur façon que demeureront pétrifiés Bobtchinski et Dobtchinski; ils restent fidèles à leur personnage si, à cet instant, ils se tournent l'un vers l'autre, une question muette sur les lèvres. Seuls, les invités peuvent être uniformément médusés : ils forment le fond du tableau qui est tracé d'un seul trait de pinceau et tenu dans un même coloris. Bref, chacun continuera son rôle mimiquement et, bien qu'il se soit soumis au maître de ballet, chacun pourra demeurer grand acteur. »

Et l'on connaît les dernières lignes, bouleversantes, de cette lettre :

« *Je n'ai plus de forces pour discuter et faire des démarches. Je suis fatigué d'âme et de corps... Ma pièce me répugne. Je voudrais fuir, Dieu sait où, — et le voyage qui m'attend, le bateau, la mer, d'autres cieux, lointains, peuvent seuls me rafraîchir.* »

Que voulait donc Gogol ? Il l'a dit dans l'*Avertissement dédié à ceux qui désireraient jouer « le Révizor » correctement*. En voici la traduction intégrale. (10)

AVERTISSEMENT

à ceux qui désireraient jouer correctement « le Révizor »

I

PREMIÈRES PAGES RECOPIÉES PAR GOGOL

Surtout, il faut redouter de tomber dans la caricature. Les derniers rôles même ne doivent manifester rien d'exagéré ou de trivial. Au contraire, les acteurs qui en seront chargés veilleront à plus de modestie, plus de simplicité et, pour ainsi dire, à plus de noblesse que n'en ont les personnages qu'ils incarnent. Ainsi, moins les acteurs viseront à être drôles et à faire rire, et plus ils révéleront ce que leur rôle contient de ridicule. Ce ridicule se manifestera de lui-même dans le sérieux que chaque personnage apporte à ce qui le préoccupe. Chacun est affairé, agité et même plein de feu, comme s'il s'agissait de la grande tâche de sa vie. Seul le spectateur voit du dehors la futilité de ces préoccupations. Mais les personnages ne plaisantent guère et pensent moins encore qu'on puisse se moquer

d'eux. Avant de s'emparer des marottes ou des mesquines particularités extérieures du rôle, un acteur intelligent s'efforcera d'en saisir l'expression universellement humaine... le souci dominant du personnage, l'objet constant de ses pensées, le clou éternel fiché dans sa tête, la manière dont il dépense sa vie. L'acteur en sera pénétré au point que les pensées et les aspirations du personnage seront devenues les siennes propres; il en sera continuellement habité au cours de la représentation. Qu'il ne se préoccupe pas trop des scènes particulières et des détails qui, s'il n'oublie son « clou » à aucun moment, réussiront d'eux-mêmes. Ces petites adaptations — à la portée de tout acteur capable d'imiter les gestes et la démarche mais non de créer un rôle entier — ne sont que des couleurs ajoutées à un dessin conçu avec justesse. C'est le vêtement, le corps du rôle, non son âme. Donc, saisir l'âme d'abord et non le vêtement.

Un des rôles principaux est celui du gouverneur. Cet homme se préoccupe surtout de ne pas laisser échapper ce qui peut être pris. Ce souci, qui l'empêche de considérer la vie avec plus de rigueur et de mieux regarder en lui-même, a desséché son cœur et en a fait un oppresseur qui s'ignore, car il est sans méchanceté. Il a tout simplement envie de tout ce que voient ses yeux. Tout simplement, il a oublié ce que cela peut en coûter aux autres. Il pardonne spontanément aux marchands qui ont voulu le perdre, parce qu'ils lui font une proposition alléchante, parce que, soumis à ces biens terrestres, il en est endurci au point de ne plus percevoir la condition et la souffrance d'autrui. Il se sent pécheur; il va à l'église; il se croit même un bon chrétien. Il se propose de faire un jour pénitence. Mais les biens de ce monde sont fascinants, et la tentation est grande d'empoigner tout ce qui se prête à être empoigné, et le geste de tout happer, sans rien omettre, est devenu pour lui une habitude.

C'est un homme russe — non pas un monstre — en qui la notion de la vérité est pervertie, et tout en lui est devenu mensonge sans qu'il s'en soit aperçu. C'est pourquoi il peut raisonner, être décent, voire important, proférer certains propos avec enthousiasme. Peut-être même est-il de ceux qui, s'ils voyaient que chacun autour de lui est devenu honnête, et qu'il faut l'être...

II

TEXTE RETROUVÉ A L'ÉTAT DE BROUILLON

... La rumeur publique l'a averti de l'arrivée d'un réviseur. La nouvelle l'a ému d'autant plus que ce personnage garde, dit-on, l'*incognito :* quand viendra-t-il, de quel côté attaquera-t-il ? Depuis le début jusqu'à la fin de la pièce, le gouverneur se trouve dans des situations qui le dépassent. Ses nerfs sont tendus. La transition de la peur à l'espoir et à la joie l'enflamme; il n'en donne que plus de prise à la tromperie. Lui, qu'à tout autre moment il est si difficile de duper, se laisse complètement abuser. Quand il voit que le réviseur est entre ses mains, qu'il n'est pas terrible, qu'il sera même possible de lier avec lui des liens de parenté, il se laisse aller à une joie débordante, à l'idée de la vie de festins et de beuveries qu'il pourra mener désormais; il distribuera des postes, il exigera des chevaux aux relais, il fera faire antichambre à d'autres gouverneurs. Enfin, il pourra s'imposer, être important. Aussi, l'arrivée du véritable réviseur, coup de tonnerre imprévu, le frappe plus que les autres, et sa situation devient vraiment tragique.

Le juge a la conscience moins chargée quant aux pots de vin. Il ne veut pas vraiment être injuste, mais... sa passion (est grande) pour les chiens de chasse... Que faire ? tout homme a sa passion... qui lui fait commettre sans le savoir bien des injustices. Il est occupé de lui-même, de son intelligence, et s'il est un sans-dieu, c'est parce que dans ce domaine il a toute liberté de se manifester. Pour lui, tout événement, même capable de plonger les autres dans la terreur, est le bienvenu, parce qu'il alimente ses suppositions, ses réflexions; il en jouit comme l'artiste de son labeur. Le visage de l'acteur doit exprimer cette délectation. Il parle et observe en même temps l'effet de ses paroles. Ses expressions sont recherchées.

Zemlianika est gros, mais c'est un finaud. Malgré son embonpoint, ses expressions et ses gestes trahissent la souplesse, la flagornerie. Khlestakov ayant demandé le nom du poisson qui a été servi, il accourt avec la légèreté d'un petit-maître de vingt-deux ans, pour proférer sous le nez même du « réviseur » : « Labardan ! ». Il appartient à l'espèce de ceux pour qui s'en sortir sec signifie noyer les autres, de ceux qui s'empressent de compromettre, de dénoncer, sans tenir compte des liens de parenté ou d'amitié, pourvu qu'eux-mêmes réussissent à se sauver. En dépit de son obésité et de sa lourdeur, il est preste. Un acteur intelligent profitera de toutes les occasions pour montrer combien l'empressement d'un lourdaud est ridicule, sans en faire moindrement une caricature.

Le proviseur n'est qu'un homme rendu craintif par de fréquentes révisions et semonces qui ne riment à rien; aussi redoute-t-il toute visite comme la peste et tremble comme une feuille en entendant parler du réviseur, bien qu'il ignore ce qu'on pourrait lui reprocher. L'acteur n'aura qu'à jouer la peur continue.

Le maître des postes est simple jusqu'à la naïveté; il considère la vie comme un recueil d'histoires divertissantes qu'il extrait des lettres qu'il décachète. C'est un rôle accessible... Il suffit que l'acteur soit bonhomme au possible.

Mais les deux potiniers Bobtchinski et Dobtchinski ont besoin d'être bien joués. Que l'acteur les définisse exactement. Leur vie s'est passée à courir la ville pour présenter leurs respects (à tout le monde) et transmettre des nouvelles... La passion du potinage a englouti toute autre préoccupation. Elle est devenue leur passion maîtresse, leur vie même. Que les acteurs montrent combien ils jouissent lorsque enfin ils parviennent à se faire écouter. Ils sont si pressés, si agités uniquement par crainte d'être interrompus, empêchés de parler. Ils sont curieux par pur désir d'avoir quelque chose à raconter. Bobtchinski en bégaie même un peu. Tous deux sont bas sur pattes, bedonnants, et se ressemblent étonnamment. Tous deux ont le visage rond, les cheveux lisses; ils sont vêtus proprettement. Dobtchinski a une petite calvitie au milieu du crâne : on voit qu'il n'est pas célibataire comme Bobtchinski. Cependant, ce dernier l'emporte et même le domine un peu, en raison de sa plus grande vivacité. S'il veut réussir, l'acteur laissera de côté les détails insignifiants et s'imaginera uniquement que lui-même est atteint d'une extraordinaire démangeaison de la langue. En un mot, ce sont des gens qui vivent la vie d'autrui et non la leur.

Tous les autres personnages : marchands, invités, policiers et solliciteurs de tous genres sont ceux que nous avons tous les jours sous les yeux; aussi un acteur qui sait observer les particularités de langage et de manières des gens de diverses conditions saura facilement s'en saisir. On peut dire la même chose du serviteur, bien que ce rôle ait plus d'importance. Chacun connaît ce type de serviteur russe,

d'un certain âge, tant soit peu méprisant, grossier avec son maître, car il a compris que ce maître est un plumitif, une nullité; il aime, à part soi, lui faire de la morale; il est fripon mais en cachette, il sait s'y prendre. Aussi ce rôle a-t-il toujours été bien joué...

Surtout, qu'on n'oublie pas que dans toutes les têtes il n'y a qu'une seule pensée : le réviseur. On ne s'occupe que de lui. Les craintes et les espérances tournent autour de ce personnage. Les uns espèrent se débarrasser des mauvais gouverneurs et des écumeurs de tout genre. D'autres, voyant trembler les gens bien en place et les hauts magistrats, ressentent une peur panique. Enfin, le reste, ceux qui contemplent les affaires de ce bas monde avec calme, en se récurant le nez, éprouvent surtout la curiosité, pimentée de quelque crainte secrète, de voir enfin l'homme qui a causé tant d'alarmes et qui, par conséquent, est un personnage important et extraordinaïre.

Le rôle le plus difficile incombe à celui que la ville terrifiée a pris pour le réviseur. En soi, Khlestakov est une nullité. Les gens les plus vains le taxent de futilité. De sa vie il n'a fait une chose qui pût lui valoir quelque attention. Mais le pouvoir de la peur universelle en a fait un personnage comique remarquable. La peur, qui a obscurci les yeux, a créé son rôle comique. Lui, qui jusqu'ici a toujours été rabroué, remis à sa place, même lorsque le désir le prenait de descendre le Nevski d'un air avantageux, s'est senti soudain les coudées franches, et le voilà épanoui de façon inespérée. Tout lui est imprévu et surprise. Pendant un temps assez long, il ne parvient pas à comprendre ce qui lui vaut cette attention, ce respect. En se voyant écouté, adulé, en constatant que tous ses désirs sont exécutés, que chacune de ses paroles est recueillie avec empressement, il n'a senti qu'agrément et plaisir. Il pérore, sans savoir où va le mener son discours. Les sujets lui sont proposés par les personnes qui cherchent à le scruter. Ce sont elles qui lui mettent tout dans la bouche, qui suscitent ses réponses. Lui-même ne sent qu'une chose : puisque rien ne l'en empêche, il peut se mettre en valeur. Voilà qu'il se sent maître, qu'il s'agisse de littérature ou de bals; lui-même donne des bals; enfin, lui-même est homme d'Etat. Il est prêt à tout... Le dîner avec toutes sortes de « labardans » et de vins lui a délié la langue. Plus il va et plus il croit à ce qu'il dit; il s'enthousiasme lui-même. N'ayant aucune intention de tromper, il ne se voit pas mentir. Il lui semble qu'il a vraiment fait tout cela. C'est pourquoi la scène où il parle de son activité d'homme d'Etat peut impressionner tellement les fonctionnaires. C'est pourquoi, lorsqu'il raconte comment, à Pétersbourg, il a morigéné les plus grands, son visage exprime son importance, ses attributions, tout ce qu'on veut. Ayant tant de fois éprouvé ce que c'est que d'être rabroué, il peut rendre les réprimandes de façon magistrale; enfin c'est lui qui semonce les autres, et il s'en délecte, même si ce n'est que dans un récit. Il irait plus loin encore, mais sa langue refuse de le servir, et les fonctionnaires le ramènent dans sa chambre, consternés et déférents. Une fois réveillé, il redevient le Khlestakov d'avant l'ivresse. Il a oublié pourquoi il a terrifié tout le monde. Il s'amourache aussi bien de la mère que de la fille... Il demande de l'argent, parce que cela vient tout naturellement; d'ailleurs, à peine en a-t-il parlé au premier visiteur que celui-ci s'est empressé de lui en proposer. Ce n'est que vers la fin de l'acte qu'il devine qu'on le prend pour un autre, pour quelqu'un de plus haut placé. Mais sans Ossip qui, difficilement, parvient à lui expliquer que le malentendu ne saurait durer, il serait tranquillement resté sur place, jusqu'au moment d'être chassé à coups de pied. Bref, c'est un personnage fantasmagorique, une illusion personnifiée que la troïka emporte Dieu sait où. Et cependant,

il faut pour ce rôle le meilleur des acteurs, car il est le plus difficile. Ce vain fantoche, ce caractère nul comporte des traits qui caractérisent des êtres qui, eux, ne sont pas nuls. L'acteur n'oubliera pas le désir de faire l'important qui habite tant de gens et qui, chez Khlestakov, est porté au maximum, désir enfantin mais qu'éprouvent tant de gens intelligents et âgés, au point qu'il est rare de trouver quelqu'un qui n'en ait jamais été saisi... Bref, l'acteur doit posséder pour ce rôle un talent multiple, apte à exprimer différents traits de la nature humaine. Il doit être un homme du monde adroit, sinon il ne saurait exprimer avec simplicité, avec naïveté cette légèreté mondaine qui l'entraîne n'importe où, au-dessus de tout, et dont, dans une si grande mesure, est doté Khlestakov.

La dernière scène du *Révizor* exige beaucoup d'intelligence. Fini de rire, la situation de certains personnages est presque tragique, surtout celle du gouverneur. Se voir soudain dupé d'une façon si grossière, et par-dessus le marché par un freluquet qui n'a même pas de prestance et ressemble à une allumette (Khlestakov, on le sait, est très mince, alors que les autres sont gros), — avoir été ainsi dupé, ce n'est pas risible. S'être trompé si grossièrement, lui, qui a su berner des malins, des filous de première force ! L'annonce de l'arrivée du véritable réviseur est pour lui un coup de tonnerre. Il est pétrifié. Ses bras ouverts et sa tête rejetée en arrière sont restés immobiles, et autour de lui tout le groupe se pétrifie instantanément dans les poses les plus variées.

Toute la scène est un tableau muet; elle doit donc être composée comme on compose ces tableaux. Chaque personnage doit prendre une pose conforme à son caractère, au degré de sa peur et au choc qu'il éprouve à l'annonce de l'arrivée du véritable réviseur. Il ne doit pas y avoir deux poses semblables, mais toutes seront variées et caractéristiques; que chaque acteur retienne la sienne pour pouvoir la prendre dès que son oreille aura été frappée par la fatale nouvelle. D'abord, cela manquera de spontanéité, cela ressemblera à un groupe d'automates; mais au bout de plusieurs répétitions, à mesure que chaque acteur pénétrera plus avant dans sa situation, son attitude deviendra naturelle, familière. La raideur, la maladresse d'automates disparaîtront, et le tableau muet se composera spontanément.

Pour le changement de position, le signal pourra être ce son léger que poussent soudain les femmes lorsqu'elles sont surprises. Les uns prennent leur pose de tableau muet graduellement, à partir du moment où entre le porteur de la fatale nouvelle : ce sont les petites gens; d'autres se pétrifient soudain; ce sont ceux qui sont le plus frappés. Le premier acteur fera bien de quitter le plateau à plusieurs reprises et de regarder ce tableau en spectateur, pour juger de ce qu'il faudrait affaiblir, renforcer ou atténuer, afin de le rendre naturel.

Voici comment doit être disposée cette scène :

Au milieu, le gouverneur, muet, pétrifié. A sa droite, sa femme et sa fille, tournées vers lui, effrayées. Derrière elles, le maître des postes, transformé en un point d'interrogation et tourné vers les spectateurs. Derrière, Louka Loukitch, pâle comme la craie. A la gauche du gouverneur, Zemlianika, les sourcils haussés, les doigts devant la bouche, comme quelqu'un qui vient de se les brûler. Derrière, le juge, presque accroupi et dont les lèvres dessinent une grimace comme s'il disait : « En voilà une histoire... » Derrière eux, Dobtchinski et Bobtchinski, les yeux et la bouche écarquillés, se regardent l'un l'autre. Les invités forment deux groupes, des deux

côtés de la scène, dont l'un dessine un mouvement général comme pour apercevoir le visage du gouverneur. Cette scène dure presque une minute, jusqu'à ce que le rideau finisse par tomber. Pour lier le groupe aussi adroitement et spontanément que possible, le mieux serait de demander à un artiste qui sait composer des groupes d'en faire un dessin...

Si les acteurs se sont tant soit peu pénétrés des situations de leurs rôles tout au long de la pièce, ils sauront exprimer dans cette scène la perfection de leur jeu. Mais si, pendant la représentation, ils sont restés froids et tendus, ils le resteront également pendant la scène muette, quitte à rendre encore plus manifeste leur imperfection.

Le *Révizor* ne fut rejoué, dans sa version intégrale, qu'en 1870, lors de sa reprise au Théâtre Alexandrine, à l'époque relativement libérale d'Alexandre II. Mais, dès 1883, sur l'ordre de la censure d'Alexandre III, on revenait au texte de 1842 et l'on conférait au spectacle un caractère « historique » qui émoussait la satire. Déjà le *Révizor* était solidement implanté dans le répertoire des cercles privés et des théâtres de province où son actualité demeurait telle que certains gouverneurs de départements s'opposaient à sa représentation. La jeunesse était folle du *Révizor*. En 1839, l'écrivain Aksakov, alors étudiant à l'Ecole de Droit à Moscou, décrivait à sa mère une représentation de la comédie : « L'Ecole entière y assistait et admirait la pièce. On avait commencé par nous en interdire la représentation. Alors, nous nous rendîmes tous dans un certain endroit et c'est là que nous la jouâmes avec les moyens du bord. En fin de compte, nous obtînmes l'autorisation... » L'abolition du monopole des théâtres en 1882 facilita la lutte menée par les entreprises privées.

Cependant, le succès des spectacles gogoliens demeurait subordonné à tel ou tel interprète. Une certaine tradition s'était formée. Ainsi le personnage du gouverneur avec l'acteur Ivan Sosnitski, spécialisé dans les rôles de fats et de valets picaresques, était grand, sec. Nourri de modèles français, Sosnitski campa un fonctionnaire à l'allure militaire, froid calculateur : un coquin non dénué de finesse, conception reprise par Prov Sadovski, Ouralov et d'autres. (11) A Moscou, au contraire, Stchepkine, petit, rond, humain, en fit un bonhomme débonnaire, dépourvu de cynisme, voire pitoyable au moment de sa chute. C'est dans le même esprit que le jouèrent Samarine, Martynov, Davydov. (12)

Khlestakov eut moins de chance. « Polisson » avec Dur et Lenski, il fut fat avec Samarine; filou avec Choumski; hâbleur grisé par le succès avec Monakhov; rêveur presque

somnambule avec Michel Sadovski; dévoyé irresponsable avec Gorev (Théâtre Artistique, 1908); neurasthénique et frisant la schizophrénie avec Michel Tchekhov (Théâtre Artistique, 1921); de nouveau polisson de vaudeville avec Kouznetzov (Théâtre M.G.S.P.S., 1925); escroc et aventurier avec Garine (Théâtre Meyerhold, 1926). (13)

Le *Révizor* ne pouvait trouver cette « interprétation d'ensemble » dont Gogol fut un des premiers apôtres, lorsque, un demi-siècle avant Stanislavski, il rêvait de « spectacles-orchestres ». Seul, le décor historique, style 1830, devenu traditionnel, assurait l'unité de la comédie.

Le Théâtre Alexandrine donna deux versions du *Révizor* : en 1897, sans doute sous l'influence de la récente tournée, en Russie, des Meiningen (qui révélèrent leur voie à Antoine et à Stanislavski) et, en 1908, la veille du centenaire de la naissance de Gogol, lorsque le *Révizor* fut repris dans le même esprit, mais dans les décors plus riches, plus colorés de Korovine, à l'époque où triomphaient les recherches décoratives du *Mir Iskousstva* (*Le Monde de l'Art*), berceau des ballets Diaghilev.

Stanislavski promettait « une révision du *Révizor* » dans le sens de l'approfondissement psychologique et du « réalisme spirituel ». Mais, en 1908, le Théâtre Artistique était encore trop imprégné de l'impressionnisme des mises en scènes de Tchekhov pour donner la vie scénique à la ricanante Russie gogolienne : Stanislavski s'évada dans « l'archéologie ». Son énorme travail d'études de style et de détails « de genre » aboutit à un spectacle de musée : « Rien n'avait été oublié. Le samovar, chaque cuiller, chaque accessoire criaient : regardez-moi, admirez-moi, je suis une cuiller *d'époque*, authentique, sans la moindre falsification », écrivait un critique. Les revues satiriques s'emparèrent de ce spectacle minutieux, d'un « réalisme naturaliste », hypertrophié : il était très riche, très beau; il n'y manquait que Gogol.

C'est au Théâtre Artistique de Moscou que l'on doit pourtant la première des interprétations post-révolutionnaires du *Révizor*. Sans doute, la présentation générale de la comédie et le texte demeuraient inchangés. On n'y apportait que quelques timides innovations dans le goût du jour : « Théâtre du Peuple », « Communion de la Scène et de la Salle »; le Gouverneur venait prononcer sa dernière réplique, à l'avant-scène, un pied sur la rampe, la salle éclairée...

La révélation fut l'interprétation de Khlestakov par Michel Tchekhov; il en fit un cas pathologique, un dégénéré, dont la

fantaisie ailée devenait « troubles d'associations », incoordination des réflexes. Interprète attitré d'Ibsen et de Strindberg, Hamlet neurasthénique, Michel Tchékhov jouait Khlestakov avec un masque pâle de clown, un sourcil dessiné plus haut que l'autre, avec un jeu de mains parfois hallucinant; il bafouillait, bavait, crachotait... (14)

Le théâtre russe entrait alors dans la période de lutte contre « l'académisme » et de déchaînements « formalistes » qui caractérisa les quinze premières années de la période post-révolutionnaire. En 1922, le Théâtre d'Etat de la Comédie et du Drame à Moscou faisait de Khlestakov « *le Camarade Khlestakov, modeste imitation du grand maître* », où les situations étaient « *actualisées* » et où les personnages recevaient de « *nouvelles attributions sociales et biographiques* ». (15) Pour « faire révolutionnaire », on évoquait le sombre fond de l'ancien régime.

En 1925, le Théâtre moscovite M.G.S.P.S. (Beboutov) montait un *Révizor* « constructionniste » sur une plate-forme tournante conçue comme un manège, avec, dans les segments du cercle, des praticables et des décors isolés successivement utilisés. Le jeu se déroulait dans toutes les dimensions : sur le plateau, sur les ponts, les échelles et les cordages accrochés au cintre.

Léningrad ne se laissait pas distancer. Le Studio du Théâtre Académique Dramatique (Petrov) présentait en 1926 un *Révizor* « *dynamique* », « *excentrique* », « *hyperbolique* », « *pantomimique* ».

Cette tendance devait connaître son couronnement avec le *Révizor* de Meyerhold, représenté le 9 décembre 1926, à l'occasion du 90e anniversaire de la comédie, date officiellement considérée comme « un tournant du théâtre russe », jusqu'à ce qu'une nouvelle « ligne générale » précipitât dans le néant l'infatigable chercheur de formes scéniques que fut Meyerhold.

« Co-auteur », comme il se désignait lui-même dans le programme, Meyerhold avait fait « *un voyage à travers Gogol* » : il refondit le texte de Gogol en y introduisant des emprunts à toute l'œuvre de Gogol dont ce nouveau *Révizor* devait être « la synthèse », chaque personnage étant la résultante de tous les personnages du même type. « *Tout Gogol* » et « *Toute la Russie* » en quinze épisodes, « *unifiés selon le principe chorique* », en « *symphonie* » (déclarait Meyerhold dans un article intitulé *Le Révizor de Gogol et les comédies d'Aristophane*). Il y eut des « chœurs bureaucratiques », des

chœurs d'officiers, etc... Que n'y eut-il pas ?... Naturalisme de musée, excentrisme, esthétisme et vérisme raffinés de certains costumes et accessoires, bouffonneries, couleurs vives, masques monstrueux, caricatures tragiques, ténèbres du néant. De nouveaux personnages furent introduits, dont Nicolas Ier en personne. Khlestakov, joué par Garine, en aventurier escroc, était flanqué de son double (un officier). Le Gouverneur finissait par perdre la raison et sa femme, nouvelle Bovary, s'épanouissait parmi des fleurs et des officiers amoureux qui se multipliaient. Vaincue, elle était portée à bout de bras, comme une héroïne de tragédie.

Ce « mistère-farce foraine-ballet-opéra-bouffe » était joué sur un plateau tournant semi-circulaire, avec un lointain formé par vingt portes laquées. Par la porte centrale, glissaient sur rails jusqu'au proscenium des chariots aux décors portatifs sur lesquels se déroulait l'action, offrant ainsi une « libération de la boîte scénique ». Meyerhold définissait le style de son spectacle comme « un réalisme musical » : les hyperboles, les délires, les hallucinations y devenaient « *du Gogol concrétisé* » pour se clore sur un coup de théâtre : dans la scène muette finale, des poupées peintes étaient substituées aux acteurs.

Ce spectacle (16) suscita une énorme littérature : études, recueils, monographies, articles et contre-articles, gloses, commentaires, discussions publiques. On cria à une révélation philosophique, esthétique, idéologique et (en dépit de quelques « erreurs » dans ce dernier ordre d'idées) l'on proclama que Meyerhold avait « surmonté » l'ancien théâtre bourgeois et ouvert à la scène russe des voies nouvelles. (17)

A la suite du *Révizor* meyerholdien, dans tout le pays, dans les capitales et en province, chez les professionnels ou les amateurs, en prose ou en vers, en russe, en géorgien, en tartare et dans tous les idiomes de l'Union Soviétique, dans des décors cubistes, naturistes, de cirque ou « analytiques », on joua des *Révizors* tragiques ou bouffons, excentriques ou scatologiques (accommodés à « l'érotisme anal »), à moins qu'ils ne fussent « désérotisés » pour le public scolaire. (18)

En France, ce fut Prosper Mérimée qui publia, en 1852, la première traduction du *Révizor* sous le titre *L'Inspecteur Général*. (19) suivie, en 1854, de la traduction de Gothi. Le *Révizor* fut joué à la Porte Saint-Martin sous le titre *Les Russes peints par eux-mêmes*, dans une très libre adaptation, puis au Théâtre de l'Œuvre, les 8 et 9 janvier 1898; Lugné-Poë (sous le pseudonyme de Philippon) jouait Khlestakov. (20)

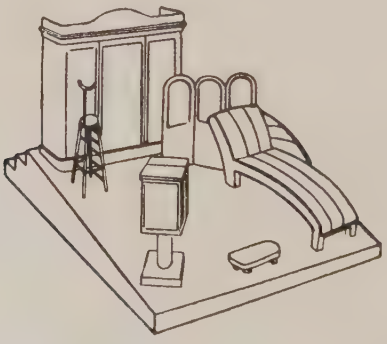
(*Photos Marc Vaux.*)

LE RÉVIZOR AU THÉATRE DE L'ATELIER
Maquettes d'André Bakst

Le 27 février 1908, reprise au Théâtre Réjane, avec Signoret dans le rôle de Khlestakov. La représentation était précédée d'une conférence de Réjane sur Gogol.

Après Pitoëff (Genève, Grand Théâtre de Genève, 12 mars 1917), Delacre monte *le Révizor* à Bruxelles, en 1926, au Théâtre du Marais (adaptation d'Olga Gorodetzky, décors de Moulaert, mise en scène de Mihalesco). Arbuleau jouait Khlestakov; Delacre, Dobtchinski. Louis Jouvet reprit la pièce à Paris, à la Comédie des Champs-Elysées (saison 1926-1927), dans la mise en scène de Delacre : il joua Khlestakov. (21)

Et ce fut, enfin, en 1948, au Théâtre de l'Atelier, l'adaptation d'André Barsacq (qui en assura lui-même la mise en scène; décors et costumes d'André Bakst) (22). André Barsacq a dégagé dans un récent article les principes qui ont guidé son travail : « *Ne pas voir dans le chef-d'œuvre de Gogol une simple farce haute en couleur... éviter à tout prix de tomber dans la caricature... éviter le pittoresque et la trivialité, même dans les rôles de second plan... rechercher la vérité intérieure de chaque type humain... graduer la terreur (des fonctionnaires)... ne pas donner une vision terne et sale du monde provincial décrit par Gogol.* » (23)



Dispositif de Meyerhold pour *le Révizor*
(Moscou, 1923)

LES JOUEURS

Cette comédie de mœurs et de caractères, ébauchée de 1832 à 1837, ne fut achevée qu'en 1842. Gogol l'aurait écrite d'après un récit que lui avait fait Stchepkine. La publication des *Mémoires d'un Tricheur russe* (1826-1827) contribua à l'orienter vers ce thème dramatique traditionnel du jeu et des joueurs.

L'Académie des Sciences de l'U.R.S.S. a publié en 1949 deux éditions de cette pièce. André Pfulb vient d'en publier une traduction française dans le numéro consacré à Gogol de la revue *Europe* (30e année, nos 79-80, juillet-août 1952, pp. 117-146).

LE MARIAGE

Monté pour la première fois au Théâtre Alexandrine en 1842 et l'année suivante au Petit Théâtre de Moscou, *le Mariage,* joué en farce, fut vivement critiqué pour « l'indélicatesse des sentiments » et « l'inélégance du style ». (24)

Ce n'est qu'en 1916 que *le Mariage,* longtemps méprisé, connut une nouvelle interprétation au « Théâtre Ambulant Accessible » de Gaïdébourov. Transposée sur le plan de « l'impressionnisme psychologique », la comédie fut jouée au ralenti, « en profondeur », le décor « réaliste » étant remplacé par des paravents. Le fiancé timoré qui finit par prendre la fuite devenait une espèce d'Hamlet, symbole du drame de *l'intelligentzia* russe.

Gaïdébourov ouvrait ainsi la voie aux libres interprétations des chefs-d'œuvre classiques qui, au lendemain de la Révolution, envahirent les scènes russes.

Dès 1921, « *l'Atelier Théâtral Fex* » (Fabrique de l'acteur excentrique auprès du Centre d'Education Professionnelle de Pétrograd), porte-parole du « futurisme révolutionnaire », montait un *Mariage* rendu méconnaissable par l'introduction de clowneries, d'acrobaties, d'éléments de jazz, d'usine, etc... Le texte de Gogol ne servait que de « point de départ ». En 1924, le *Troisième Studio du Théâtre Artistique* (*Zavadski*) poussait à l'extrême la conception de Gaïdébourov en montant un *Mariage* mystique, grotesque, inspiré d'Hoffmann, de Dostoïevski, de Goya, dans des décors arachnéens, avec effets de lumière et de musique lugubres. Les personnages avaient des intonations et des gestes irréels et Kotchkariov glissait sur le plateau flanqué de deux doubles. La comédie de genre était devenue « un cauchemar pétersbourgeois ».

Le Mariage, traduit en français par Denis Roche sous le titre « *Hyménée ! Evénement fort invraisemblable en deux actes* », (25) fut monté par Delacre au Théâtre du Marais. Trois représentations en furent données à Paris, au Théâtre du Vieux-Colombier (1re le 27 janvier 1923).

ŒUVRES DRAMATIQUES INACHEVÉES

Le premier essai dramatique de Gogol date de 1832 : c'est une satire des ambitions bureaucratiques : *L'Ordre de Vladimir de Troisième Classe.*

Le 20 février 1833, Gogol écrit à un ami :

« *Je suis fou de ma comédie — que de méchanceté, de rire, de sel !... Mais soudain, je me suis arrêté, voyant ma plume se porter sans cesse vers des passages que jamais la censure n'admettra. A quoi bon, puisque la pièce ne sera pas jouée ? Le drame ne vit qu'en scène. Sans elle, il est comme une âme sans corps... Il ne me reste qu'à inventer le sujet le plus anodin, dont même l'agent du coin ne saurait prendre ombrage. Je me mettrai donc à l'histoire. Mais devant moi se meut la scène, éclatent les applaudissements, des gueules ricanantes jaillissent des baignoires, du paradis, des fauteuils, — et l'histoire s'envole au diable...* »

Il abandonne *Vladimir* et se met à une tragédie historique anglo-saxonne : *Alfred*, dont il ne reste rien, sauf quelques schémas. Quand à l'*Ordre de Vladimir*, Gogol en publia, sous forme de sketches séparés, quatre scènes qui sont quelquefois jouées en Russie. Ce sont : 1) *La matinée d'un fonctionnaire*, publiée en 1836 sous le titre, imposé par la censure, de « *La Matinée d'un homme d'affaires* ». 2) *Le Procès*. 3) *L'Office*. 4) *Un fragment* (*Sobatchkine*). Les quatre sketches parurent en 1842 dans la première édition des *Œuvres* de Gogol. *Le Procès*, interdit par la censure, fut joué exceptionnellement en 1844 par Stchepkine dans une version atténuée.

En outre, en 1839, Gogol mit au point la traduction de *Sganarelle* faite par des amis de Stchepkine. En 1840, il révisa la traduction de la comédie *L'aio nell'imbarazzo*, de Giovanni Giro (Giraud : 1776-1834, un Français italianisé, imitateur de Goldoni) (26), traduction qu'il a demandée pour Stchepkine à des peintres russes installés à Venise. Dans une lettre de Venise (automne 1840), Gogol parle à Stchepkine du succès de cette pièce en Italie et en France; il

désigne Giro comme « le meilleur auteur comique italien de notre temps ».

ADAPTATIONS SCÉNIQUES

Des sketches extraits des récits de Gogol n'ont jamais cessé d'alimenter toutes les scènes russes.

Les premières adaptations scéniques des récits de Gogol datent de son vivant, à commencer par *la Foire de Sorotchinets* et *Tarass Boulba*. Cette dernière ne fut admise à la scène que remaniée, la première version ayant paru suspecte à la censure comme une « exaltation de la liberté cosaque ».

Plusieurs livrets d'opéra furent tirés des récits de Gogol. Les premières tentatives, non réalisées, remontent à 1848 (*Sérov*) et aux années 1860 (*Afanassiev*). Les opéras de Lissenko de la même époque, utilisant le folklore ukrainien-gogolien, eurent plus de chance. Puis, les plus grands compositeurs russes s'y essayèrent. Tchaïkovski fit *Les Tchérévitchki* (*les Souliers*) représentés pour la première fois en 1889 (la première version, moins réussie, remontait à 1876, sous le titre : *Le charron Vacoula*). A Rimski Korsakov, on doit *La nuit de mai* (1879) et *La Nuit de Noël* (1895); il acheva également *La Foire de Sorotchinets*, de Moussorgski (1874-1880), où l'on trouve la plus belle utilisation du folklore ukrainien et de l'élément satirique gogolien. Il est curieux que Moussorgski ait choisi *le Mariage* pour faire ce que lui-même définissait comme « une expérience de musique dramatique en prose » ou « un opéra dialogué », la musique se bornant à illustrer les répliques. Cet essai, de conception très neuve, publié par Rimski-Korsakov, fut achevé par Ippolitov-Ivanov en 1931. Il serait intéressant de le comparer au récent *Consul*, de Menotti. (27)

Sous l'influence de Meyerhold, Chostakovitch composa un opéra sur un livret tiré du *Nez* (1929) et Chvedov en composa un autre avec le *Révizor*. Le mime Marcel Marceau a tiré du *Manteau* une pantomine reprise avec succès au Théâtre Sarah-Bernhardt, en juillet dernier.

LES AMES MORTES

En 1842, le Théâtre Alexandrine donnait une première adaptation des *Ames mortes*. Depuis celle-ci jusqu'à l'adaptation pour le Théâtre Artistique en 1932, on en peut dénombrer une centaine. Stanislavski assista en 1932 à la répétition générale des *Ames mortes*, mises en scène par l'un de ses meilleurs élèves, Sakhnovski. « Sakhnovski, raconte un des acteurs, eut avec nous des conversations sans fin, pleines d'ingénieuses hypothèses sur la personnalité de Gogol, ses conceptions philosophiques, ses rapports avec les contemporains, etc., etc. Nous allions au musée voir les divers portraits de Gogol; nous étudiions ses œuvres, ses lettres, sa

biographie. Un jour, Sakhnovski m'invita à aller au cimetière pour me pénétrer de l'idée que nous nous faisions de la traite des morts. Ce qu'il disait était toujours intéressant, captivant, plus ou moins juste, mais insuffisamment concret... » (28)

Dans sa recherche d'inédit à tout prix, Sakhnovski avait eu recours, lui aussi, au symbolisme, au grotesque outré, au fantastique, commettant l'erreur commune aux metteurs en scène modernes qui trop facilement traduisent Gogol par Hoffmann. Stanislavski s'éleva avec violence contre les « trucs ». En cette année 1932, le vieux maître ne fréquentait plus les théâtres, mais il se renseignait attentivement sur ce qu'on nommait « formalisme ». Un jour qu'on lui parlait d'un *Hamlet* où le héros était traité en personnage comique et Ophélie en femme de mauvaise vie, il dit tristement :

« Cette fois, l'art est perdu. »

Stanislavski refusa le visa aux *Ames mortes*, bien que le spectacle fût prêt (après trois ans de travail). Il fit tout recommencer. Renonçant à « l'idéologie », à « l'expressivité », à la prédominance de la mise en scène qui, constatait-il, avait abouti à une impasse, il ramena les acteurs aux problèmes psychologiques posés par le drame. Le travail que fit Stanislavski sur Gogol est considéré dans la littérature soviétique comme un jalon qui marque le retour du théâtre russe au réalisme. Il semble, en effet, que ce fut là un des principaux points d'appui des fameuses « Directives de Jdanov » (première intervention, août 1934) qui devaient porter un coup mortel au « formalisme » pour aboutir, en 1938, à la liquidation de Meyerhold, de son théâtre et, de façon générale, des recherches scéniques « esthétiques ». D'autre part, avec *les Ames mortes*, Stanislavski abordait une nouvelle étape de son « *Système* » qu'il mit au point au cours de son dernier travail sur *Tartuffe*, à la veille de sa mort (1938). On y trouve le dernier aspect de sa pensée, purifiée, délivrée du joug extérieur du décor et du détail véristes, toute tournée vers l'acteur et ses « actes physiques psychologiquement justifiés ».

Pour *les Ames mortes*, Stanislavski avait commencé par poser la question de fond : quel est l'axe dramatique de cette adaptation, de composition lâche, qui n'est qu'une suite de scènes isolées où, chaque fois, Tchitchikov recommence le même manège pour se faire vendre des serfs morts ? Les quelque cent adaptations précédentes péchaient toutes par la monotonie, le décousu. La personnalité du héros s'y perdait. Pour dégager « l'action transversale », Stanislavski pro-

posa à l'adaptateur (Boulgakov) de bâtir la pièce sur « la carrière de Tchitchikov ».

« *Il faut pouvoir montrer, dit-il, comment, à partir d'une impulsion fortuite, Tchitchikov conçoit le projet d'acquérir des âmes mortes encore enregistrées, comment ce projet s'élargit, croît, atteint l'apogée, pour soudain s'effondrer.* »

Plus que jamais, Stanislavski s'attache au détail physique, mais en tant qu'expression de la vérité humaine.

Malgré tous les soins apportés à la préparation de ce spectacle, Stanislavski n'en fut pas encore satisfait :

— « *Je vais le sortir, bien qu'il ne soit pas prêt. Ce ne sont pas encore* les Ames mortes, *ce n'est pas Gogol, mais dans ce que vous faites, je vois les pousses du futur spectacle gogolien. Continuez dans cette voie, et vous trouverez Gogol. Mais ce n'est pas pour bientôt.* » Et se tournant vers Toporkov, il dit : « *Dans cinq ou dix ans, vous saurez jouer Tchitchikov, et dans vingt ans, vous comprendrez Gogol...* »

Au moment de la représentation des *Ames mortes*, la presse soviétique émit des critiques assez poussées. Mais le spectacle des *Ames mortes*, où un grand maître a soigneusement cultivé les germes vivants d'un art authentique, continue, comme il l'a prédit, sa croissance régulière; depuis quinze ans, il ne quitte pas l'affiche et jouit d'un succès invariable auprès du spectateur soviétique.

Aujourd'hui, le réalisme a triomphé dans le théâtre et, de façon générale, dans l'art et les lettres russes. Sans doute, ce règne total d'un style unique n'est possible que parce qu'il est officiellement consacré. Cependant, il ne faut pas perdre ceci de vue : toute l'histoire russe nous enseigne que, dès qu'il sort du décoratif, l'art national est profondément réaliste. La convention esthétisante, la stylisation y sentent toujours l'importation. C'est en fouillant le quotidien que le génie russe crée ses œuvres les plus originales, et l'œuvre de Gogol, toute fantastique, hyperbolique, burlesque qu'elle soit, en est une des preuves les plus éclatantes.

NINA GOURFINKEL.

NOTES

(1) Cf l'étude de N. Gourfinkel, *Le Théâtre des Serfs*, publiée dans notre Revue, I, 1951, p. 32.

(2) R. Triomphe. *Le père de Nicolas Gogol* (In *Revue des Etudes Slaves*, XXIV, 1948, pp. 82-106).

(3) En 1851, de passage à Odessa, il lut à la troupe dramatique *l'Ecole des Femmes*, « pour indiquer le ton ». « Je peux dire, raconte un témoin, que, de ma vie, je n'ai entendu lire ainsi. Gogol lisait avec une maîtrise dont, nous autres acteurs, n'avions pas l'habitude. Sa lecture se distinguait de celle qui était considérée comme un modèle au théâtre, par l'absence de tout effet, de toute déclamation. Elle frappait par sa simplicité, son manque d'affectation et bien que parfois, surtout dans les grands monologues, elle parût monotone ou heurtât par l'accentuation trop dure de la césure, la pensée se précisait en relief dans l'esprit de l'auditeur; et à mesure que l'action se déroulait, les personnages de la comédie acquéraient chair et sang, devenaient des personnes vivantes, avec toutes les nuances des caractères... Il était impossible de l'imiter, car le mérite de sa lecture résidait dans la justesse du ton et du caractère du personnage, dans son extraordinaire habileté à saisir les traits caractéristiques du rôle, dans l'art de rendre les différents personnages... »

(4) Voir Appendice I, *Ecrits de Gogol sur le théâtre.*

(5) *Le Théâtre à Pétersbourg en* 1835-1836.

(6) Comme Nicolas I[er] (1825-1855) goûtait les pièces à travesti où triomphait la gracieuse Assenkova, on en fabriquait en série. Par contre, le tsar, qui s'était personnellement érigé en censeur littéraire et théâtral, fit tout pour étouffer Pouchkine et Gogol. Bien qu'apparemment il prît le parti de rire au *Révizor*, il veilla à ce que son exécution fût « assourdie ». Au Théâtre Alexandrine, il fit suivre la comédie d'un méchant épilogue : *Le véritable Révizor* destiné à rendre censément inopérante la satire gogolienne.

(7) Né serf, Michel Sémenovitch Stchepkine (1788-1863) ne fut racheté et libéré, grâce à une souscription publique, qu'en 1821. Acteur du Théâtre Impérial, il instaura la haute tradition du « réalisme psychologique », dont l'esprit et les méthodes sont à la base de l'enseignement de Constantin Stanislavski. (Cf. *Ma vie dans l'art*, traduct. de N. Gourfinkel et Léon Chancerel, 2[e] édit., revue et corrigée, Librairie Théâtrale, 1950, pp. 57-62.)

(8) Grâce à la documentation technique rassemblée et conservée, M. S. Danilov a pu établir une « reconstitution-montage » de la première représentation du *Révizor*, dans son étude très complète, *Gogol et le Théâtre*, publiée à Léningrad en 1936. Nous y avons puisé de nombreux renseignements.

(9) Nous ne donnons de cette lettre que les passages non publiés jusqu'ici.

(10) Inédite en français.

(11) La famille des Sadovski, du Petit Théâtre de Moscou depuis 1839. Trois générations de grands acteurs et actrices, liés au théâtre d'Ostroski et à la tradition réaliste. Le plus grand, Prov (1818-1872), fondateur de « l'école Sadovski ». — Elie Ouralov, acteur de province si célèbre par son interprétation du rôle du gouverneur, qu'en 1908 le Théâtre Artistique l'invita pour faire partie de la distribution de son *Révizor*. Ouralov entra ensuite au Théâtre Alexandrine. Mort en 1919.

(12) Ivan Samarine (1817-1885), fils de serf, élève de Stchepkine, acteur du Petit Théâtre. — Alexandre Martynov (1816-1860), un des plus grands comédiens russes, de l'école de Stchepkine. — Vladimir Davydov (1849-1925), depuis 1880 acteur du Théâtre Alexandrine, élève de Samarine, de l'école de Stchepkine.

(13) Serge Choumski (1821-1878), brillant élève de Stchepkine, un des meilleurs Scapin russes. — Michel Sadovski, fils de Prov

(1847-1910). — Nicolas Monakhov (1875-1936), du Théâtre Alexandrine, venu au drame de l'opérette.

(14) Le Commissaire du Peuple à la Santé Publique de l'époque, M. Semachko, consacra au Khlestakov de Michel Tchekhov un article retentissant. Il se plaçait « du point de vue médical » : « abrutissement affectif », « long regard hébété à l'apparition des femmes », alternance d'excitation et d'indifférence (« *dementia praecox* »).

(15) L'anecdote du réviseur inattendu connaissait un regain d'actualité. On fit un « *Frère du Commissaire du Peuple* », un « *Camarade du Centre* », un « *Mandat* », etc...

(16) Meyerhold vint en donner des représentations à Paris, au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty, en juin 1930.

(17) Pourtant, dès 1908, Meyerhold, manifestement influencé par l'essai métaphysique de Mérejkovski : *Gogol et le Diable*, songeait à une interprétation du *Révizor* dont le « réalisme des détails serait surmonté par la recherche du symbolisme de l'objet et de sa substance mystique ».

(18) Un metteur en scène en fit un vaudeville; pour atténuer la profanation, il l'intitula « vaudeville social ».

(19) Peu après sa très remarquable étude sur Nicolas Gogol, qui contribua fortement à introduire la littérature russe en France.

(20) *Le Révizor* succédait à la création de *Jean-Gabriel Borkmann*. Il déçut. Cela « nous donne un petit air Odéon... L'opinion se montre circonspecte », écrit Lugné-Poë dans *Acrobaties* : « Du classique russe maintenant ? De quoi Lugné se mêle-t-il ? »

(21) Distribution : Khlestakov, Louis Jouvet; Le Gouverneur, Jim Gérald; Le Juge, Edouard Tressy; Le Directeur des Hospices, Jean Le Goff; Le Recteur, Michel Simon; Le Percepteur des Postes, Robert Moor; Bobtchinski, Romain Bouquet; Dobtchinski, Auguste Boverio; Ossip, Paul Maraval; Michka, Louis Allibert; Le Gendarme, Robert Bogar; Svistinov, Alexandre Rignault; Le Garçon d'Auberge, Saint-Isles; Le Médecin allemand, De Landy; L'Inspecteur de Police, Roger Lambert; Korobkine, Louis Aguet; 1er marchand, Georges Alouis; 2e marchand, Jean Fortin; Anna, Jane Lory; Maria, Raymone; Fevronia, Iza Reyner; La femme du Sous-Officier, Odette Mouret; La femme de Louka Loukich, Maria Valbert.

(22) Distribution : Le Gouverneur, Jean Brochard; Le Juge, Lucien Laurenson; Ziemlanika, Lucien Guervil; Louka Loukitch, Charles Vissières; Gubner, Paul Mathos; Le Directeur des Postes, Maurice Méric; Bobtchinski, René Clermont; Dobtchinski, André Chaumeau; Svistounov, Pierre Goutas; Le Commissaire, Louis Perdoux; Anna Andreievna, Madeleine Lambert; Maria Antonovna, Colette Ripert; Ossip, P.-J. Moncorbier; Khlestakov, Michel Bouquet; Le Garçon d'auberge, Paul Mathos; Michka, Marco Mérovée; Dierjimorda, Grégoire Cromoff; Les Marchands, Albert Malbert, Robert Aubry, Jacques Rispal, Paul-Laurent, Grégoire Gromoff; La Femme du Serrurier, Marise Paillet; La Femme du Sous-Officier, Régine Lacroix; Korobkine, Roland Alexandre; Lioulioukov, Robert Bazil; La Femme de Louka Loukitch, Rexiane; Les Invitées, Marise Paillet, Régine Lacroix; Le Gendarme, Robert Aubry.

(23) *La mise en scène du « Révizor »*, Europe, juillet-août 1952.

(24) Reproches adressés également aux *Joueurs*, donnés le même soir. Dans cette dernière pièce, pourtant anodine, la censure avait encore trouvé à affaiblir quelques passages irrévérencieux sur la bienfaisance.

(25) *Répertoire du Vieux-Colombier*, N.R.F. 1923.

(26) Gogol appréciait beaucoup Goldoni : il alla souvent voir jouer ses pièces pendant son séjour en Italie.

(27) La première audition du *Mariage* (Musique de Moussorgski, traduction d'Harcourt) à Paris fut donnée le 9 juin 1928. Mise en scène de Georges Ricou, décor de R. Deshays, costumes de Maltzer. Distribution : *Pedkolessine*, Roger Bourdin. *Kotchkaren*, René Hérent. *Stepane*, Paul Payen. *Fiokla Ivanovna*, Mme Tiphaine, *Au piano*, M. Theroine.

(28) V. Toporkov, *Stanislawski à la répétition.*

Appendice I

ÉCRITS DE GOGOL SUR LE THÉATRE

Le Théâtre à Pétersbourg en 1835-36. — Brouillon d'un article probablement écrit au printemps 1836 et non publié. L'année suivante, Gogol en tira quelques passages pour une étude : *Notes pétersbourgeoises.* (Traduit du russe par Henri Montgault. Gallimard, 1938.) Le théâtre n'en est qu'un des thèmes, mais y est traité de façon plus nuancée : Gogol avait passé l'hiver 1837 à Paris, et, au printemps, s'était installé pour deux ans à Rome. (Voir Appendice II, des extraits de la lettre de Gogol à Prokopovitch, écrite le 25 janvier 1837).

Fragment d'une lettre écrite à un homme de lettres après la première du Révizor. — Selon Gogol lui-même, il aurait écrit cette lettre à Pouchkine la nuit même de la représentation du *Revizor* à Moscou, mais ne l'envoya pas. Ce texte fut placé par lui en guise de préface à la deuxième édition du *Révizor*, en 1841. En dépit de la date : 25 mars 1836 et à en juger d'après les brouillons, ce texte aurait été écrit en 1840 ou 1841. Pouchkine était mort depuis 1837. (Extraits publiés en français dans la *Revue-Programme* de la Comédie des Champs-Elysées, saison 1926-27, puis dans la *Revue Théâtrale*, 1952, N° 20, p. 29.)

La sortie du théâtre. — Les premières esquisses datent de 1836; publié en 1842. Ici Gogol s'inspire manifestement de la *Critique de l'Ecole des Femmes* et de *L'Impromptu de Versailles.* Il y formule les différentes critiques essuyées par le *Révizor.* Une traduction due à Eugène Moreau a paru en français (*La Semaine.* N°s 28 et 29 des 11 et 18 juillet 1857).

Avertissement à ceux qui désireraient jouer LE RÉVIZOR correctement. — Ecrit probablement en 1842. Inédit en français. Publié pour la première fois en 1886 (voir p. 198).

Le dénouement du RÉVIZOR. 1846. — L'ombre commence à envahir l'esprit de Gogol. Il se croit un grand pécheur et cherche à se justifier. Il invente au *Révizor* ce sens moral et mystique auquel, de façon étrange, s'attacheront les metteurs en scène post-révolutionnaires. Mais les amis de l'écrivain s'opposent avec indignation à son intention de faire paraître ces pages dans la nouvelle édition du *Révizor.* Elles ne seront publiées qu'après sa mort, en 1856.

Supplément au dénouement du RÉVIZOR. 1847. — L'élément morbide s'accentue. Gogol ne veut plus voir dans ses personnages que des symboles. En mai 1847, l'acteur Stchepkine lui écrit : « Après avoir

lu la fin que vous avez donnée au *Révizor*, je suis entré en rage contre moi-même, contre ma myopie, car jusqu'ici j'avais étudié tous les héros du *Révizor* comme des êtres vivants... Laissez-les moi tels... Ne me dites pas que ce ne sont pas des fonctionnaires, mais des passions humaines... Du monde entier, vous avez amené en un seul endroit, en un seul groupe, diverses personnes. Depuis dix ans, ils sont devenus miens, et vous voulez me les enlever. Non, je ne vous les rendrai pas. Pas tant que je suis en vie. Après moi, faites-en des boucs, si cela vous chante. Mais jusque-là, je ne vous cèderai même pas le sergent de ville Dergimorda, car lui aussi m'est cher ».

Lettre à Nicolas Prokopovitch, du 25 janvier 1837, *sur le théâtre* à Paris. Traduite par Vl. Boutchik, elle a paru dans *Le Courrier d'Epidaure*, N° 6, juin 1939.

A propos de théâtre, de parti pris en matière de théâtre et de parti pris en général, dans *Passages choisis de ma correspondance avec des amis* (1845), Gogol prône le rôle moralisateur du théâtre condamnant implicitement toute son œuvre antérieure.

Appendice II

LE THÉATRE A PARIS EN 1837

Fragment d'une lettre de Gogol à Nicolas Prokopovitch :

25 janvier 1837.

« ...Je crois que tu es déjà au courant de mon séjour ici par une lettre de Danilevski. Je suis venu à Paris tout à fait par hasard. En Italie, il y a le choléra, et en Suisse il fait froid. J'ai été pris de spleen; en outre, le docteur m'a ordonné de changer d'air pour ma maladie. J'ai reçu une lettre de Danilevski qui me disait qu'il s'ennuyait à Paris, et j'ai décidé d'aller partager son ennui.

Paris est une ville agréable pour celui qui y vient précisément pour la ville même, pour se plonger dans sa vie. Mais pour des gens comme toi et moi, je mets cet argument en doute, à moins qu'on nous enlève à chacun huit ans. Quant aux commodités de la vie ici, on s'y habitue d'autant mieux qu'il y en a plus qu'il n'en faut; les gens sont d'un abord facile, mais la nature, qui est notre ressource et notre consolation quand on est las de tout, ne l'est pas. La vie politique, tout à l'opposé de la vie modeste de l'artiste, ne peut plaire aux heureux oisifs que nous sommes, toi et moi. Ici, la politique règne partout; dans chaque ruelle, dans chaque impasse, on trouve des journaux. Si vous vous arrêtez dans la rue pour faire faire vos chaussures, on vous fourre dans la main une gazette; aux lieux d'aisance on vous donne aussi une gazette. Chacun s'occupe plus des affaires d'Espagne que des siennes...

Je ne me mêle parfois qu'à la vie théâtrale. L'Opéra italien est ici une nouvelle merveille. Grisi, Tamburini, Rubini, Lablache forment un tel quatuor qu'il est presqu'étrange de les trouver réunis. En ce monde, il arrive pour la plupart du temps qu'une chose se trouve en un lieu, et une autre, qui devrait être auprès, se trouve ailleurs.

J'ai été récemment au Théâtre-Français où l'on fêtait l'anniversaire de Molière. On a joué deux de ses pièces : Tartuffe *et* Le Malade imaginaire. *Toutes les deux ont été remarquablement exécutées, surtout si l'on compare ces représentations aux nôtres. Chaque année, le Théâtre-Français fête l'anniversaire de la naissance de Molière.*

Il y a là quelque chose de touchant. A la fin du spectacle, le rideau s'est levé : le buste de Molière est apparu. Tous les acteurs sont venus, deux par deux, au son de la musique, couronner le buste. J'ai éprouvé une impression étrange : entend-il tout cela et où l'entend-il ?

J'ai vu M^lle Mars dans trois pièces. Elle a soixante ans. Dans une des pièces elle jouait le rôle d'une jeune fille de dix-huit ans. Au début, c'était un peu ridicule, mais après, dans les actes suivants, quand la jeune fille devient une femme mariée, on pardonne à l'actrice les années en trop. Sa voix est restée harmonieuse et, les yeux fermés, on peut se représenter une jeune femme de dix-huit ans. Tout en elle est simple et vivant. Aux endroits pathétiques, son jeu est d'une vérité dépouillée, les mots viennent tout droit de l'âme, profondément émue; rien que des accents naturels, pas une note fausse ou artificielle. Une Mars manque beaucoup à notre théâtre russe. Il y a ici un très grand nombre de bons acteurs, un nombre considérable. Chaque théâtre a ses deux ou trois vedettes.

J'ai vu le successeur de Talma, Ligier. C'est un homme de taille moyenne, d'un certain âge. Il a sur la scène autant d'aisance que chez lui; il ne croise pas les bras, il ne fixe pas le public. Il me semble qu'il évite de jouer des pièces où le héros est doté de qualités physiques qui lui manquent. Du moins, je ne l'ai jamais vu ni dans des tragédies classiques, ni dans des drames modernes, où les héros sont torturés et se laissent aller à de violentes colères. Ligier a joué Louis XI dans la pièce de Delavigne. Il me semble que Ligier acteur a fait preuve de plus de talent que l'auteur. Il a créé un personnage grotesque d'une manière fort heureuse. Le roi qui intrigue et qui agit même en fripon, tout en prétendant que les événements lui forcent la main, alors que tout a été mené par lui, est un personnage bien curieux qui frappe vivement le spectateur.

Dans les pièces de Molière, les rôles de vieillards, c'est-à-dire des oncles, des tuteurs, des pères, sont fort bien joués, de même que ceux des valets-fripons. Si l'on pouvait prendre dans chacun des théâtres parisiens les trois meilleurs acteurs, un auteur obtiendrait une distribution idéale.

Tous les théâtres sont très bien agencés. Ils n'ont pas de façades splendides, mais les salles de spectacles sont parfaitement aménagées; on entend tout, du premier au dernier mot, et on voit tout. Les décors des ballets ont une splendeur digne des contes de fées et les costumes sont d'une beauté extraordinaire et d'une exactitude historique remarquable. Autant les Français négligeaient autrefois la couleur locale, autant ils la respectent maintenant, jusque dans les détails les plus minutieux, mais les ensembles leur échappent encore. Ils prodiguent l'or, le satin et le velours pour les costumes. Les figurantes sont habillées à Paris comme nos premières danseuses. Bien que N.N. aide Guédéonov (1) *pour les décors, il est loin de pouvoir rivaliser avec les scènes parisiennes.*

Taglioni a la légèreté de la brise. Il y a d'ailleurs une dizaine de danseuses qui sont ses émules. Auprès d'elles, Peyssard (2) *ne serait qu'une Pastchenko.* (3)

Dis à Jules (4) *que c'est une honte qu'il vive avec M^lle George; elle a soixante-sept ans et, en outre, c'est sa beauté qui lui a valu ses*

(1) Directeur des théâtres impériaux.
(2) Première danseuse du théâtre du ballet de Saint-Pétersbourg.
(3) Ami de jeunesse de Gogol connu pour sa voix fausse.
(4) « Jules Janin », surnom de Paul Annenkov, écrivain.

succès. On dit d'ailleurs qu'il ne faut la voir que dans les tragédies classiques; or celles-ci ne se jouent pas au théâtre où elle est actuellement. Elle est à la Porte Saint-Martin où l'on ne donne que des drames et des mélos modernes et où le public est plus bruyant que dans les autres théâtres. A chaque fois, la comédie se joue au parterre : si les spectateurs ont de belles voix, c'est un vaudeville. Les acteurs deviennent alors spectateurs; ils commencent par écouter, puis ils quittent la scène; le rideau tombe, l'orchestre se remet à jouer, et le spectacle reprend.

La foule, et surtout les spectateurs républicains, ont une prédilection pour les drames. Les républicains sont des gens sérieux qui applaudissent rarement. La bourgeoisie va aux Variétés ou au Théâtre du Palais-Royal où l'on donne les meilleurs vaudevilles. L'aristocratie, comme partout, se fait passer pour mélomane et va à l'Opéra Italien ou à l'Opéra (où l'on chante en français) où on continue à donner les éternels Huguenots *et* Robert le Diable, *en battant à tour de bras du tambour et de la timbale et en faisant résonner les cymbales. Elle va aussi parfois à l'Opéra-Comique... »*

(Traduit par Vl. BOUTCHIK.)

BIBLIOGRAPHIE

Quelques ouvrages russes récents sur Gogol et le Théâtre.

V. Hippius : *Gogol.* Lén., 1924. — I. Mandelstam : *Les particularités du style gogolien.* Lén., 1924. — V. Vinogradov : *Gogol et l'école naturelle.* Lén., 1925. — V. Vinogradov : *Etudes sur le style de Gogol.* Lén., 1926. — A. Slonimski : *La technique du comique chez Gogol.* Lén., 1927 (dans *Recueil* de l'Institut de la Littérature). — Le Révizor *au Théâtre Meyerhold.* Recueil. « Académia », Lén., 1927. — *Gogol et Meyerhold.* Recueil. Moscou, 1927. — *Le Révizor,* avec commentaires. Publié sous la dir. de N. Brodski. Moscou, 1929. — N. Volkov : *Meyerhold.* « Acad. », Lén., 1929. — G. Sobolev : *Le Théâtre artistique de Moscou. 30 ans de recherches et de travail.* « Ciné-Théa-Presse », 1929. — N. Brodski : *Gogol et le Révizor.* Lén., 1930. — V. Filippov : Le Mariage *de Gogol. Sa mise en scène.* « Ciné--Théa-Presse », 1930. — C. Derjavine : *Les époques de la scène alexandrine.* Lén., 1932. — Boubnov : *Les Cent Ans du Théâtre Alexandrine.* Lén. 1932. — A. Gvozdev et A. Piotrovski : *Les théâtres de Pétrograd à l'époque du communisme militaire* (dans *Histoire du Théâtre Soviétique,* I). Lén. 1933. — A. Gvozdev : *Les classiques sur la scène soviétique* (dans *Le Contemporain littéraire,* 1933, 6). — *Gogol. Matériaux et Recherches,* publiés sous la dir. de V. Hippius. (Acad. des Sciences de l'URSS, Institut de la littérature russe). Vol. I-II. Lén. 1936. — S. Danilov : *Gogol et le Théâtre.* Lén. 1936. — B. Rostotski : *Les principales étapes du Théâtre soviétique* (dans Recueil : *Le Théâtre soviétique*) Sté Th. Panrusse, Moscou, 1947. — S. Douryline : *Les classiques russes au Théâtre soviétique* (*ib.*). — B. Warnécké : *Histoire du Théâtre russe.* Moscou, 3e édition. — P. Chipounov : *N. V. Gogol* (Dramaturgie russe) Lén. 1949. — V. Toporkov : *C. S. Stanislavski à la répétition. Souvenirs.* « Art », Moscou, 1950. — N. Abalkine : *Le système de Stanislavski et le Théâtre soviétique.* « Art », Moscou, 1950. — N. Gortchakov : *Les leçons de mise en scène de C. S. Stanislavski. Entretiens et répétitions.* « Art », Moscou 1951. — S. Douryline : *Gogol et le Théâtre* (dans *Bulletin de l'Académie des Sciences de l'URSS,* Série d'histoire et de philosophie), vol. IX, 2, mars-avril 1952. — *Gogol et le théâtre.* « Art », Moscou 1952, 568 p.

LES ASSOCIATIONS PERMANENTES D'ACTEURS

en France au Moyen-Age

On sait que, contrairement à l'affirmation de Boileau :

« Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré »,

tout le Moyen-Age (1) *s'est passionné pour les représentations dramatiques. La plupart de celles-ci furent l'œuvre d'associations temporaires qui se formaient entre particuliers en vue de cet objet, puis étaient dissoutes après le spectacle : tantôt, la ville ou la bourgade faisait les frais de la représentation et percevait les recettes ; tantôt, les associés prenaient l'entreprise à leur charge.*

Toutefois, à côté de ces groupements n'ayant qu'une durée éphémère, il s'est constitué, dès le XII^e^ siècle, et particulièrement dans les provinces du Nord de la France — Flandre, Artois, Picardie — des sociétés diverses, ayant un caractère permanent, et dont les membres se sont proposés, dans des circonstances déterminées et à certaines époques de l'année, soit d'édifier leurs concitoyens en jouant des pièces essentiellement religieuses, soit de se moquer de tout le monde, des grands aussi bien que des petits, en raillant sur leurs tréteaux les travers et les ridicules des uns et des autres.

---

(1) Le terme « Moyen-Age » désigne ici l'ensemble de la période qui s'étend de la fin du XI^e^ au milieu du XVI^e^ siècle. La première moitié de ce dernier siècle correspond au plein épanouissement des farces, soties et moralités, genres dramatiques essentiellement médiévaux, et c'est pourquoi nous la rattachons au Moyen-Age, bien qu'à certains autres points de vue, elle soit généralement considérée comme appartenant à la Renaissance.

Nota. — M. Pierre Sadron serait reconnaissant à toute personne susceptible de lui permettre de compléter ou, s'il y a lieu, de rectifier ce tableau, de vouloir bien se mettre en rapport avec lui.

Nous ne prétendons pas que toutes ces sociétés aient proprement joué la comédie, puisque beaucoup parmi elles, loin de s'adonner exclusivement au théâtre, étaient également des sortes d'associations joyeuses, littéraires, religieuses ou corporatives. Il n'en demeure pas moins que, dans leurs fêtes et dans leurs défilés, elles ont cultivé l'art dramatique sous ses formes les plus variées.

Malheureusement, les documents précis ne remontent pas à une époque très reculée et ce n'est qu'à partir du XV^e^ siècle que l'on peut avoir une vue d'ensemble approximativement exacte des multiples puys, chambres de réthorique, compagnies, bandes, confréries et troupes qui ont consacré une grande partie de leur activité ou la totalité de cette dernière à l'exécution de jeux scéniques parlés ou mimés, sur estrades ou sur chars, toujours dans la même cité ou selon un système de « tournées » (2).

On trouvera ici, rassemblés pour la première fois, les noms de toutes les associations permanentes qui ont fourni des acteurs — voire même des auteurs — à la France au Moyen-Age et qu'au cours des recherches entreprises par nous pour la préparation d'une thèse de doctorat ès lettres sur le Théâtre de cette époque, nous avons pu arracher à la poussière des manuscrits et aux ténèbres de l'oubli.

Nous ne nous dissimulons pas combien un tel panorama, qui figurera d'ailleurs en annexe à cette thèse, peut compter d'omissions ou d'inexactitudes, surtout en ce qui concerne la datation souvent très incertaine et toujours extrêmement difficile à établir. On voudra bien nous en excuser et tenir compte du fait que, sous ce rapport, les archives locales sont, la plupart du temps, muettes ou ne fournissent que très peu de détails.

Quoi qu'il en soit et malgré ses imperfections, nous sommes heureux d'offrir aux lecteurs de la Revue de la Société d'Histoire du Théâtre la primeur de ce tableau. On remarquera que, pour des raisons de clarté et de commodité, les associations ont été classées selon l'ordre alphabétique des villes où elles ont existé et que c'est ce même ordre qui a été adopté dans la nomenclature correspondant à chacune de ces villes.

PIERRE SADRON.

---

(2) Nous renvoyons le lecteur s'intéressant à l'organisation des représentations théâtrales en France, au Moyen-Age, à l'article que nous avons consacré à cette question dans les *Mélanges Gustave Cohen* (Librairie Nizet, — Paris, 1950).

LES ASSOCIATIONS PERMANENTES D'ACTEURS *EN FRANCE AU MOYEN-AGE*

ABBEVILLE. — Abbé de Maugouverne et sa bande (XV^e s. — vers 1550).
Compagnons joueurs de mystères (1452-1493).
Conards ou Cornards (XV^e et XVI^e s.).
Evêque des Innocents et sa bande (XII^e s. — vers 1550).
Fosse aux Ballades ou Puy d'Amour (XIII^e s. — vers 1550).
Prince des Sots et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Turlupins (XV^e s. — vers 1550).

AIRE (Artois). — Compagnons joueurs (vers 1530).

AIX-EN-PROVENCE. — Diacres saouls, Fous et Innocents (XII^e s. — vers 1585).
Joueurs de la Procession de la Fête-Dieu (1462-1851) :
— Abbé de la Jeunesse et sa bande,
— Prince d'Amour et ses sujets,
— Roi de la Basoche et ses clercs.
Troupes des collèges (XV^e et XVI^e s.).

AMIENS. — Compagnie de la Papoire (XV^e s. — vers 1585).
Compagnons joueurs du « Jeu d'Audengier » (1450-1542).
Confréries des paroisses St-Firmin, St-Germain, St-Jacques, St-Leu, St-Martin, St-Rémi et St-Sulpice (vers 1450 — vers 1493).
Confrérie de la Passion ou du St-Sacrement (1413 — vers 1585).
Jacques Crespeau, Adrien Mairesse et leurs compagnons (1576).
Jehan Dupré et ses compagnons (1520).
Philippe Douchain et ses compagnons (1560).
Roland Guibert et ses compagnons (1559).
Jacques Macron et ses compagnons (1560).
Pape des Fous et sa bande (XII^e s. — vers 1450).
Jehan Poignant, dit l'Abbé de la Lune, et ses compagnons (1561).
Prince du Puy Notre-Dame (1383 — vers 1789).
Prince des Sots et ses suppôts (vers 1450 — vers 1530).
Roi des Vicaires et ses suppôts (1449).
Antoine Soene et ses compagnons (1555).
Samuel Treslecat et ses compagnons (1567).
Firmin et Philibert Watrelot et leurs compagnons (1538-1542).

ANGERS. — Compagnons joueurs du « Jeu de Robin et Marion » (vers 1282 — vers 1392).
Diables (XV^e s.).
Ecole épiscopale (XII^e s. — XVI^e s.).
Evêque des Innocents et sa bande (XII^e s. — vers 1559).
Roi de la Basoche et ses clercs (1526-1620).
Troupes des Collèges (XV^e et XVI^e s.).

ANTIBES. — Diacres saouls, Fous et Innocents (XII^e s. — XV^e s.).

APT. — Confrérie de la Passion (XV^e s.).

ARGENTAN. — Confrérie du St-Sacrement (vers 1500 — vers 1690).

ARRAS. — Abbé de Liesse et ses Bons Enfants (vers 1430 — vers 1540).
Amiral de Maldinchon et sa bande (XV^e s. — vers 1550).
Avoine (XV^e s.).
Bon Espoir, Moullequinier et leurs suppôts (XV^e s. — vers 1550)
Canonniers du Serment (XV^e et XVI^e s.).
Capitaine de l'Estrille et sa bande (1350).
Carité des Jongleurs et Bourgeois d'Arras,
ou Confrérie de Notre-Dame des Ardents,

ou Confrérie de Notre-Dame du Joyel,
ou Confrérie de la Sainte Chandelle (1105 — vers 1550).
Confrérie du Glay (XV^e^ s.).
Confrérie de St-Jacques (XV^e^ s.).
Confrérie de la Testée (XV^e^ s.).
Madame Rhétorique et ses Compagnons rhétoriciens ou suppôts (XV^e^ s. — vers 1550).
Maire des Hideux et sa bande (XV^e^ s.).
Prévôt des Coquins et sa bande (XV^e^ s.).
Prince d'Amour et ses sujets sayetteurs (XV^e^ s.).
Prince des Enfants de la Franche Volonté et sa bande (XV^e^ s.).
Prince d'Honneur et ses sujets drapiers (XV^e^ s.).
Prince de la Jeunesse et ses suppôts (XV^e^ s.).
Prince des Loquebaux et ses sujets bouchers (XV^e^ s.).
Puy d'Amour (vers 1262 — vers 1431).
Roi des Hours ou des Sourds et ses sujets (XV^e^ s.).
Seigneur de la Feste et ses vassaux (1350).

AUTUN. — Fous de la Fête de l'Ane (XII^e^ s. — vers 1450).

AUXERRE. — Abbé de l'Eglise et ses fous (XV^e^ s. — vers 1547).
Compagnons joueurs de mystères (XV^e^ s. — vers 1550).
Ecole épiscopale (XII^e^ s. — XV^e^ s.).

AUXONNE. — Ecole de Ménestriers (XIII^e^ s. — XV^e^ s.).

AVIGNON. — Roi de la Basoche et ses clercs (1526).

BAILLEUL (Flandre). — Adrianistes ou Geldsenders (1492 — vers 1550).
Jeunes Cœurs (1530 — vers 1650).
Spaderiken (1542 — vers 1650).

BAPAUME. — Confrérie de St-Nicolas (XII^e^ s. — XV^e^ s.).

BAYEUX. — Diacres saouls, Fous et Innocents (XII^e^ s. — 1550).

BAYONNE. — Compagnie de Lucia (XV^e^ et XV^e^ s.).
Compagnie de la Pamperruque (XV^e^ et XVI^e^ s.).
Compagnons joueurs de « Pastorales » (XVI^e^ et XVII^e^ s.).

BEAUVAIS. — Farceurs de l'Ostel (XV^e^ et XVI^e^ s.).
Fief ou Puy de la Jonglerie (vers 1250 — vers 1550).
Fous (XII^e^ s. — vers 1450).
Momeurs du Pont Pinard (vers 1483 — vers 1559).
Troupe des Etudiants (vers 1140 — vers 1600).

BERGUES (Flandre). — Royaerts (1516 — vers 1650).

BESANÇON. — Compagnons joueurs de mystères (vers 1380 — vers 1455).
Fous (XII^e^ s. — vers 1400).

BESSAND (Savoie). — Compagnons joueurs de mystères (XV^e^ s. — vers 1750).

BÉTHUNE. — Abbé des Faims et sa bande (XV^e^ s. — vers 1550).
Abbé de La Bassée et sa bande (XV^e^ s. — vers 1550).
Abbé de Male Espargne et ses Porteurs au Sac (XV^e^ s. — vers 1550).
Abbé des Peu-Prouffitans et sa bande (XV^e^ s. — vers 1550).
Abbé de Rousse Amule et sa bande (XV^e^ s. — vers 1550).
Abbé de Saint Bétremieu et sa bande (XV^e^ s. — vers 1550).
Abbé de Sens Légier et sa bande (XV^e^ s. — vers 1550).
Abbé des Sots de Saint-Vaast et ses suppôts (XV^e^ s. — vers 1550).
Confréries des paroisses St-Jacques, St-Léger et St-Roch (vers 1491 — vers 1545).
Confrérie de la Rhétorique (vers 1550 — vers 1650).
Evêque des Anes ou des Fous et sa bande (XII^e^ s. — vers 1475).
Prince des Duremenés et ses suppôts (XV^e^ s. — vers 1550).
Prince d'Estain et ses sujets chaudronniers (XV^e^ s. — vers 1550).
Prince de l'Estrille et ses suppôts (XV^e^ s. — vers 1550).
Prince de Folie et ses suppôts (XV^e^ s. — vers 1550).

Prince des Gaians de St-Priy et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Prince des Genlus et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Prince de la Jeunesse et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Prince de Larrière et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Prince des Lours et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Prince de Plaisance et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Princes du Puich et de Frère Machon et leurs « briseurs de pierres » (XV^e s. — vers 1550).
Prince des Soucrois et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Puy (XIII^e s. — vers 1550).
Tars Saiges (XV^e s. — vers 1550).

Béziers. — Caritats (XV^e s. — vers 1650).

Blois. — Troupes des Collèges (XII^e s. — XVI^e s.).

Bohain (Picardie). — Compagnons joueurs de mystères et de farces (XV^e et XVI^e s.).

Bordeaux. — Mère d'Enfance et ses Enfants (vers 1450 — vers 1550).
Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1501 — vers 1561).
Troupe du Collège de Guyenne (1533 — vers 1565).

Bouchain (Flandre). — Dame Oiseuse et ses suppôts (XIV^e s. — XVI^e s.).
Prévôt des Etourdis et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).

Bougainville (Picardie). — Compagnons joueurs (XII^e s. — XV^e s.).

Bourbourg (Flandre). — Joyeux d'esprit (1530).

Bourg (Bresse). — Ecole de Mimes (XII^e s. — XV^e s.).
Compagnons joueurs de farces, moralités et pièces antiques (1545).

Bourges. — Confrérie des Actes des Apôtres (1536).
Fous de Notre-Dame de Sales (XII^e s. — vers 1550).

Caen. — Puy (XIII^e s. — vers 1550).
Troupes des Collèges du Bois et du Mont (vers 1492 — vers 1593).

Caestre (Flandre). — Hommes Libres (1540 — vers 1650).

Calais. — Roi des Hiraulx et ses suppôts (XV^e et XVI^e s.).

Cambrai. — Abbé de l'Escache-Profit et sa bande (v. 1425 - v. 1600).
Amiral des Maçons et ses sujets.
Amiral de Malleduisson et ses suppôts.
Compagnie du Quetnier.
Enfants de la Rouge Truye (vers 1450 — vers 1550).
Fous du Palais (vers 1400 — vers 1448).
Jeunes Sochos (vers 1450 — vers 1550).
Moines grotesques (XIII^e s. — XV^e s.).
Prevôt des Coquins et sa bande (XV^e s.).
Prince du Bas d'Argent et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Prince des Bouchers et ses sujets (XV^e s. — vers 1550).
Prince des Porteurs au sac et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Puy (XIII^e s. — vers 1550).
Roi des Ribauds et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).

Castellane. — Abbat ou Prince des Nouveaux Mariés et sa bande (XV^e s. — vers 1626).

Caylux (Languedoc). — Confrérie de St-Antonin (v. 1485 — v. 1545).

Chalons-sur-Marne. — Confrérie de la Passion (vers 1486 — vers 1507).

Chalon-sur-Saône. — Abbé de la Grande Abbaye et ses Enfants de Ville [Fils de Marchands et Clercs de la Basoche] (XV^e s. — vers 1550).
Fous (XII^e s. — 1552).
Gaillardons (XV^e s. — vers 1650).

CHAMBÉRY. — Abbé de la Basoche et ses clercs (vers 1460 — vers 1550).
Humbert Barrin, Nicolas et Jacques Hobert et leurs compagnons (1481).
Compagnons joueurs de mystères (1446-1470).
Pernet de Normes et ses compagnons (1468-1469).
Antoine Sometan et ses compagnons (1450).

CHARTRES. — Confrérie de la Passion (vers 1480 — vers 1506).
Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1470 — vers 1550).
Troupes des Collèges (XII[e] s. — vers 1550).

CHAUMONT (Picardie). — Confrérie de St-Jean Baptiste [comprenant notamment des Diables et des Sarrasins] (v. 1475 — v. 1663).
Prince de la Basoche (vers 1450 — vers 1550).

CHAUNY (Picardie). — Adventuriers (vers 1410 — vers 1611).
Confrérie de la Passion (vers 1450 — vers 1550).
Francs Péteurs ou Singes Verts ou Trompettes Jongleurs (vers 1414 — vers 1650).

CLERMONT-FERRAND. — Confrérie de la Passion (vers 1452 — vers 1550).
Princes du Bon Temps, de Haute-Folie et de la Lune et leurs suppôts (XV[e] s. — vers 1610).
Roi de la Basoche et ses Clercs (XV[e] s. — vers 1580).

COMPIÈGNE. — Confrérie de St-Crépin (vers 1450 — vers 1530).
Confrérie de St-Jacques de Compostelle (vers 1451 — vers 1539)
Mère Sotte et ses Enfants-sans-Souci (1540)

CORBIE (Picardie). — Diacres saouls, Fous et Innocents (XII[e] s. — vers 1585).

COUTANCES. — Compagnie de la Papoire (XV[e] s. — vers 1550).

DIEPPE. — Confrérie des Mitouries (vers 1443 — vers 1647).
Confrérie des Sept Martyrs ou des Sept Dormants (XV[e] et XVI[e] s.).
Puy du Palinod (vers 1400 — vers 1694).

DIJON. — Abbé de Joyeuse Folie et sa bande (XV[e] s. — vers 1550).
Mère Folle et son Infanterie Dijonnaise (vers 1380 — vers 1660).
Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1482 — vers 1501).
Troupes des Collèges (XV[e] et XVI[e] s.).

DOLE. — Roi de la Pie et ses suppôts (XV[e] s. — vers 1550).

DOUAI. — Abbé du Grand Hacquebart et ses moines (XV[e] s. — vers 1550).
Anes (vers 1430 — vers 1510).
Banc Poétique (vers 1475 — vers 1580).
Carbonniers (XV[e] s.).
Clercs Parisiens (vers 1330 — vers 1386).
Corbaux (XV[e] s.).
Cournuyaux (XV[e] s.).
Diables (XV[e] s.).
Etourdis (XV[e] s.).
Evêque Soubz Pingnon et sa bande (1498).
Frisons (XV[e] s.).
Neveux (1498).
Pimperlots (vers 1450 — vers 1550).
Prince du Brief Conseil et ses suppôts (1498).
Prince de l'Etrille et ses suppôts (vers 1450 — vers 1550).
Prince de la Rhétorique et ses sujets (vers 1350 — vers 1498).
Puy (XIII[e] s. — vers 1550).

DOUÉ-LA-FONTAINE (Anjou). — Diables (XV[e] s.).

DRAGUIGNAN. — Confrérie de la Passion (vers 1450 — vers 1520).
Langerot et ses compagnons joueurs d'histoires et de moralités (1553).

Maître Textoris et ses compagnons (1433-1565).
Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1475 — vers 1550).
Troupes des Collèges (XV^e s. — vers 1550).

Dreux. — Flambarts (vers 1500 — vers 1570).

Dunkerque. — Compagnie de Rétoricke [intra muros] (XVI^e s.).
Compagnie de St-Éloi [extra muros] (XVI^e s.).
Géant Reuss et sa bande (XV^e s.).
Jeunes Compagnons des Ecoles (XVI^e s.).
Josnes Bouchers (XVI^e s.).
Rhétorike de la Garnison (XVI^e s.).

Eecke (Flandre). — Compagnons de la Croix (1542 — vers 1600).

Ekelsbecke (Flandre). - Hommes du Saint-Esprit (v. 1510 - v. 1620).

Evreux. — Conards ou Cornards (vers 1325-1425) puis Confrérie de St-Barnabé (1425 — vers 1550).
Coqueluchiers (XV^e et XVI^e s.).
Fous et Sous-Diacres (XII^e s. — vers 1450).
Puy (XIII^e s. — vers 1500).

Flêtre (Flandre). — Temporiseurs (1548 — vers 1610).

Fleury-sur-Loire. — Compagnie de la Papoire (XIV^e s. — vers 1540).
Troupe du Collège (XII^e s. — XV^e s.).

Fontenay-le-Comte. — Compagnons joueurs de mystères (vers 1377 — vers 1450).

Fougères. — Confrérie du St-Sacrement (XV^e et XVI^e s.).

Grenoble. — Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1501 — vers 1550).
Troupes des Collèges (vers 1475 — vers 1530).

Ham. — Sots (1516).

Hazebrouck. — Rhétorique (vers 1520 — vers 1575).

Hénin-Liétard (Artois). — Prince d'Honneur et ses sujets (XV^e s. — vers 1550).

Hesdin (Artois). — Compagnons joueurs de moralités, de mystères et de farces (vers 1530).

Herzeele (Flandre). — Jeunes aspirants du Parnasse (vers 1500 — vers 1610).

Hondschoote (Flandre). — Fontainistes (vers 1500 — vers 1605).
Jeunes Compagnons des Ecoles (XV^e s.).
Rhétorique (XV^e et XVI^e s.).

Issoudun. — Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1540).

Langeais. — Diables (XV^e s.).

Langres. — Compagnie de la Papoire (XV^e s.).
Confrérie de St-Didier (vers 1482).
Diables (XV^e s.).
Evêque des Innocents et sa bande (XII^e s. — vers 1559).
Mère Folle et ses sots (XV^e s. — vers 1550).

Laon. — Compagnie de la Papoire (XV^e s.).
Confrérie de Notre-Dame de Liesse ou Confrérie aux Goulus (1413 — vers 1575).
Ecole Episcopale (XII^e s. — XV^e s.).
Patriarche des Fous et des Innocents et sa bande (XII^e s. — vers 1560).
Roi des Braies ou des Mauvaises Braies (vers 1410 — vers 1541).

Laval. — Compagnons joueurs de mystères (vers 1493 — vers 1534).

Ledrighem (Flandre). — Amis réunis de la Rhétorique (vers 1500 — vers 1575).

Le Mans. — Ecoliers de l'Abbaye de Couture (vers 1550).
Evêque des Innocents et sa bande (XII^e s. — vers 1550).

Lens. — Confrérie de la Passion (vers 1450 — vers 1510).

LE PUY. — Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1475 — vers 1540).
LE QUESNOY (Flandre). — Prieurs du Plat d'Argent (XV^e s.).
LILLE. — Abbiette (XV^e s.).
Alliés (XV^e s.).
Bregierettes (XV^e s.).
Cœurs Amoureux (vers 1456 — vers 1565).
Compagnons de Mardy (XV^e s.).
Compagnons du Souverain (XV^e s.).
Confréries des Paroisses St-André, Ste-Catherine, St-Jacques et St-Maurice (vers 1351 — vers 1545).
Confrérie de la Passion (vers 1450 — vers 1540).
Coulevriniers (XV^e s.).
Duc du Lacq et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Fous (XII^e s. — vers 1430).
Pape des Guingans et sa bande (XV^e s. — vers 1540).
Petit Frêt (XV^e s.).
Prince de Jeunesse et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Prince des Tars Saiges et ses suppôts (XV^e s. — vers 1550).
Puy d'Amour (XIII^e s. — 1455) devenu Principauté d'Amour (1455 — vers 1547).
Roi de l'Epinette et ses suppôts (vers 1220 — vers 1528).
Roi ou Prince des Sots et ses suppôts (vers 1430 — vers 1520).
LILLERS (Artois). — Abbé des Innocents (XII^e s. — vers 1540).
LIMOGES. — Confrérie de St-Jacques (XV^e s.).
Confrérie de Notre-Dame la Joyeuse ou des Pastoureaux (XV^e s.).
Confrérie du Psautier ou du Chapelet Notre-Dame (XV^e s.).
Troupes des Collèges (XV^e s. — vers 1540).
LOCHES. — Prince de la Basoche et ses clercs (vers 1470 — vers 1560).
LYON. — Bavards de Notre-Dame du Confort (XV^e s.).
Clercs de la Chancellerie du Roi (vers 1457 — vers 1518).
Compagnie de la Grand'Gueule (XV^e s. — vers 1520).
Confrérie de St-Jacques (1435).
Confrérie de la Passion (vers 1493 — vers 1595).
Jean Neyron et ses Compagnons (1538 — 1541).
Prince de la Basoche et ses clercs (vers 1457 — vers 1540).
Seigneur de la Coquille et ses suppôts (vers 1450 — vers 1594).
Troupe du Collège de la Trinité dirigée par Barthélemy Aneau (1539—1556).
Troupe de la Fête des Merveilles ou des Miracles (IX^e s. — 1395).
Troupe de Messieurs des Nations [Corporation de marchands étrangers] (1548).
MARCHIENNES (Flandre). — Amiral des Indigents et sa bande (1516).
MEAUX. — Vallets de la Feste (vers 1489 — vers 1547).
MEHUN (Berry). — Jean de la Chapelle et ses Compagnons (vers 1454).
METZ. — Confrérie du Graouilli (XII^e s. — 1786).
Confréries des Paroisses (vers 1409 — vers 1520).
Confrérie de la Passion (vers 1450 — vers 1550).
Enfants-sans-Soucy (XV^e s. — vers 1560).
Fous (XII^e s. — vers 1450).
MONTAUBAN. — Confrérie de l'Assomption [Carmes et Chanoines de la Cathédrale] (1441).
Confrérie de St-Jacques (vers 1430 — vers 1520).
MONTDIDIER. — Compagnons joueurs de moralités et de mystères (1529).
MONTMORILLON. — Diables (XV^e s.).
MONTPELLIER. — Troupe de l'Université (1530).

MONTREUIL-SUR-MER. — Confrérie de St-Jacques (XV^e s.).
Enfants de la Grande Ecole (XIII^e s. — vers 1580).
Enfants de la Lune (XV^e s. — vers 1550).
MOULINS. — Roi de la Basoche et ses clercs (XV^e s. — vers 1560).
NANCY. — Gallants-sans-Soucy (XV^e s. — vers 1555).
NANTES. — Compagnons joueurs de mystères (XV^e s. — vers 1550).
NEVERS. — Compagnie de la Papoire (XIV^e s. — XVI^e s.).
NIORT. — Roi Plaisant et sa bande (vers 1250 — XV^e s.).
NOYON. — Compagnons joueurs de mystères (XVI^e s.).
Roi des Fous et sa bande (XII^e s. — vers 1450).
Roi des Vicaires et ses suppôts (1497).
Sots (XV^e s. — vers 1550).
OISY. — Abbé de Peu de Sens et sa bande (1516).
ORCHIES (Flandre). — Maulx Porvus (XV^e s. — vers 1550).
ORLÉANS. — Compagnons joueurs du « Mystère du Siège d'Orléans » (1429 — vers 1600).
Compagnie de la Papoire (XV^e s. — vers 1560).
Guespins (XV^e et XVI^e s.).
Roi de la Basoche ou Empereur d'Orléans et ses clercs (XV^e et XVI^e s.).
Troupes des Collèges (XIV^e s. — XVI^e s.).
PARIS. — Abbé des Béjaunes et sa bande (XV^e s. — vers 1550).
Badins (XV^e s. — vers 1550).
Basoche (1278-1476 puis 1483-1582) :
— Roi de la Grande Basoche ou Basoche du Palais ou Basoche du Parlement et ses clercs (1395—1582).
— Roi de la Petite Basoche ou Basoche du Châtelet et ses clercs (1278—1582).
— Empereur de Galilée ou de la Chambre des Comptes et ses clercs (XIV^e s. — XVI^e s.).
Compagnons de la Foire St-Germain (1482—XIX^e s.).
Compagnons de la Foire St-Laurent (vers 1589 — XIX^e s.).
Compagnons français et italiens joueurs de farces, moralités et pièces antiques (1544).
Compagnie du Grand Dragon (XIII^e s. — XVI^e s.).
Confrérie des Bateleurs (vers 1230 — XVIII^e s.).
Confrérie des Douze Apôtres (XI^e s. — XV^e s.).
Confrérie des Jongleurs (vers 1331 — XV^e s.).
Confrérie des Maçons et Charpentiers ayant représenté la « Vie de Saint-Louis » de Pierre Gringore (1510—1515).
Confrérie de Notre-Dame de Liesse (vers 1536 — vers 1550).
Confrérie de la Passion (1398—1676) :
1398. — Théâtre à Saint-Maur des Fossés.
1402. — Théâtre à l'Hôpital de la Trinité.
1539. — Théâtre à l'Hôtel de Flandre.
1548. — Théâtre à l'Hôtel de Bourgogne.
Confrérie de St-Crespin et de St-Crespinien (vers 1250 — 1459).
Coquelucheux (XV^e et XVI^e s.).
Jehan de l'Espine du Pont-Alletz dit Songe-Creux et ses Compagnons (vers 1512 — vers 1536).
Evêque des Fous (vers 1190 — vers 1498).
Etienne Jodelle et ses Compagnons (1552—1558).
Pape des Escoliers et ses clercs (XII^e s. — XV^e s.).
Jehan Poignant dit l'Abbé de la Lune et ses Compagnons (vers 1562).
Prince des Sots, Mère Sotte et leurs Enfants ou Gallants-sans-Soucy (vers 1380—1608).

Troupe du Collège de Beauvais (vers 1367 — vers 1560).
Troupe du Collège de Boncourt (vers 1560).
Troupe du Collège des Bons-Enfants.
Troupe du Collège du Cardinal-Lemoine (XIII[e] s. — XVI[e] s.).
Troupe du Collège de Clermont.
Troupe du Collège de Cluny (vers 1584).
Troupe du Collège d'Harcourt.
Troupe du Collège de Justice.
Troupe du Collège de la Marche.
Troupe du Collège de Montaigu (vers 1594).
Troupe du Collège de Navarre (vers 1315 — vers 1693).
Troupe du Collège de Nogent.
Troupe du Collège du Plessis (vers 1521).
Troupe du Collège de Reims (vers 1560).
Troupe du Collège Sainte-Barbe (1430 — XVII[e] s.).
Troupe du Collège du Trésorier.
Troupe de la Danse Macabre (1424).
Turlupins (XV[e] et XVI[e] s.).

Pas (Artois). — Fourdriniers (XV[e] s. — vers 1550).
Francs Hommes (XV[e] s. — vers 1550).
Gerssailles (XV[e] s. — vers 1550).
Roi des Guétifs ou des Ribauds et ses suppôts (XV[e] s. — vers 1550).

Péronne. — Abbé des Mariés et sa bande (XV[e] s. — vers 1540).
Diacres saouls, Fous et Innocents (XII[e] s. — vers 1500).
Capitaine des Piedz de Saulx et ses suppôts (XV[e] s. — vers 1550).
Escaille (XV[e] s. — vers 1550).
Raigonnois (vers 1490 — vers 1532).

Pinon (Picardie). — Compagnons joueurs de mystères et de farces (1529).

Poitiers. — Abbé de Maugouverne et sa bande (XV[e] s. — vers 1550).
Barbatoires (XV[e] s.).
Compagnie de la Grande Gueule (XIV[e] s. — XVI[e] s.).
Compagnons joueurs de mystères (vers 1486 — vers 1534).
Diables (XV[e] s.).
Enfants-sans-Soucy (1536).
Fous et Innocents (XII[e] s. — vers 1450).
Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1450 — vers 1550).

Pont-de-Beauvoisin (Dauphiné). - Ecole de Mimes (XIII[e] s. - XV[e] s.).

Pont-Saint-Esprit (Languedoc). — Jehan d'Abundance et ses Compagnons (1534—1544).

Quimper. — Troupes des Collèges (XIV[e] s. — XVI[e] s.).

Reims. — Cardinal des Joyeux et sa bande (vers 1410 — vers 1541).
Compagnie du Dragon Bailla (XIV[e] s. — XVI[e] s.).
Confrérie de la Passion (vers 1484 — vers 1531).
Diacres saouls, Fous et Innocents (XII[e] s. — vers 1500).
Ecole Episcopale (XII[e] s. — vers 1540).
Roi de la Basoche et ses clercs (XV[e] s. — vers 1560).

Rennes. — Confrérie du St-Sacrement (XIV[e] s. — vers 1520).

Rodez. — Prieurs de la Malgouverne (XV[e] s. — vers 1530).

Romans (Dauphiné). — Confrérie des Trois Doms (1509).

Rouen. — Collège des Bons Enfants (vers 1430 — vers 1560).
Conards ou Cornards issus de la Confrérie des Coqueluchiers [ou Abbaye des Conards ou Confrérie des Sots ou Royaume de Conardie ou Société des Chansonniers] (v. 1345 — v. 1630).
Confrérie de la Gargouille (XV[e] et XVI[e] s.).
Confrérie de la Passion (vers 1374 — vers 1608).

Confrérie de St-Romain (1476).
Diacres et Sous-Diacres, Fous et Innocents (XII[e] s. — vers 1553).
Fallots (XV[e] s.).
Gallants-sans-Soucy (XV[e] s. — vers 1540).
Lepardonneur et ses Compagnons (1556—1558).
Libertins Spirituels (vers 1547).
Père de Sobriété et ses Enfants Sobres Sots (vers 1530 — vers 1588).
Puy du Palinod (1491 — vers 1650).
Roi de la Basoche et ses clercs (1499 — vers 1576).
Scieurs d'Ais (1536).

ROYE (Picardie). — Fous XII[e] s. — vers 1450).

RUBROUCK (Flandre). — Confrérie du St-Sacrement (1532).

RUE (Picardie). — Fous (XII[e] s. — vers 1430).
Souverain Evêque et sa bande (XV[e] s. — vers 1550).

SAINT-ALBIN (Franche-Comté). — Gallants (XV[e] s.).

SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE. — Troupes des Collèges (XII[e] s. — XV[e] s.).

SAINT-ESPAIN (Touraine). — Diables (XV[e] s.).

SAINT-ETIENNE. — Evêque des Fous et sa bande (XII[e] s. — vers 1450).

SAINT-MAIXENT. — Diables (XV[e] s.).

SAINT-OMER. — Compagnons du Brule (XV[e] et XVI[e] s.).
Compagnons de derrière la Boucherie (XV[e] et XVI[e] s.).
Compagnons de Mallegouverne (XV[e] et XVI[e] s.).
Confrérie des Barbiers-Chirurgiens (1443 — 1556) [animée de 1443 à 1478 par Jehan Descamps dit Watelet].
Evêque du faubourg du Haut Pont et sa bande (1413—1529).
Evêque des Sots et ses suppôts (1516).
Princes de la Rue ayant à leur tête le Prince de Jeunesse ou de Joyeux Espoir (XV[e] et XVI[e] s.).
Rhétorique (vers 1510 — vers 1620).
Troupe de l'Abbé de St-Bertin (1524—1537).
Ysselaires ou Compagnons de Lizel (vers 1445 — vers 1529).

SAINT-POL-DE-LÉON. — Troupe du Collège (XV[e] s.).

SAINT-QUENTIN. — Compagnie de la Papoire (XIV[e] s. — XVI[e] s.).
Confrérie de Saint-Quentin (vers 1450 — vers 1550).
Evêque des Fous et sa bande (XII[e] s. — vers 1500).
Prince de la Jeunesse et ses suppôts (vers 1410 — 1611).

SAINT-SYLVESTRE-CAPPEL (Flandre). — Libres amateurs de la Poésie (vers 1500 — vers 1575).

SAUMUR. — Diables (XV[e] s.).

SENLIS. — Confrérie de la Passion ou des Paroisses Saint-Aignan et et Saint-Pierre (vers 1485 — vers 1550).
Pape des Fous et des Innocents et sa bande (XII[e] s. — vers 1500).

SENS. — Evêque des Fous et sa bande (XII[e] s. — vers 1517).
Puy du Cloître St-Etienne (XIII[e] s. — XVI[e] s.).
Sots (1445).

SEURRE. — Confrérie de St-Martin (vers 1450 — vers 1550).

SOISSONS. — Compagnons joueurs de farces, de moralités et de mystères (vers 1489 — vers 1611).
Evêque des Fous (XII[e] s. — vers 1450).
Praticiens (vers 1410 — vers 1541).
Prince de la Jeunesse ou des Sots et ses suppôts (vers 1450 — vers 1560).
Rhétorique (1417).

SOTTEVILLE-LEZ-ROUEN. — Compagnons joueurs de mystères (1530).

TARASCON. — Tarascaires ou Confrérie de la Tarasque (de 1474 à nos jours).

THÉROUANNE (Artois). — Prince des Peu Profitants et ses suppôts (1416).

TOUL. — Diacres saouls, Fous et Innocents (XII[e] s. — vers 1497).

TOULOUSE. — Collège de la Gaie Science ou Jeux Floraux (1323—1790 et de 1806 à nos jours) [actuellement plus d'activité dramatique].
Compagnie de la Malebeste (XIV[e] s. — XVI[e] s.).
Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1475 — vers 1515).

TOURNAI. — Nicolas Bouildoul et ses Compagnons (1537).
Cœurs Joyeux (1472).
Evêque des Fous et sa bande (XII[e] s. — vers 1450).
Prince d'Amour et ses sujets (1547 — vers 1610).
Jehan Sénéchal et ses Compagnons (1541). (1)

TOURS. — Martinales (XV[e] s. — vers 1550).
Roi de la Basoche et ses clercs (vers 1460 — vers 1540).

TRÉGUIER. — Troupes des Collèges (XV[e] s. — vers 1550).

TROYES. — Confrérie de la Chair Salée (XIV[e] s. — 1727).
Confrérie de la Passion (vers 1483 — vers 1523).
Evêque des Fous et sa bande (vers 1308 — vers 1468).

VAILLY (Picardie). — Enfants de Malleduisson, Malle-Duysson ou Malvisson (vers 1410 — vers 1541).

VAIRÉ (Poitou). — Compagnons joueurs (vers 1500).

VALENCE. — Confrérie des Sts Achille, Félix et Fortunat (vers 1450 — vers 1550).

VALENCIENNES. — Apôtres de la Cauchie (1516).
Evêque des Balours et sa bande (1516).
Prince d'Amour ou de Plaisance et ses suppôts :
— Prévôt des Coquins et sa bande (vers 1430 — vers 1548).
— Prince de l'Etrille et sa bande (vers 1430 — vers 1548).
— Roi des Porteurs au Sac et sa bande (vers 1430 — vers 1548).
Puy (1229 — renouvelé en 1426 — vers 1560).
Troupe du Collège des Jésuites (vers 1580 — vers 1630).

VALS (Vivarais). — Confrérie de St-Jacques (XV[e] et XVI[e] s.).

VANNES. — Troupes des Collèges (XV[e] s. — vers 1560).

VENDÔME (Touraine). — Troupes des Collèges (XV[e] s. — vers 1560).

VERNEUIL (Normandie). — Prince de la Basoche et ses clercs (XV[e] et XVI[e] s.).

VIENNE. — Evêque des Fous et sa bande (XII[e] s. — vers 1500).

VITRÉ. — Confrérie du St-Sacrement (XV[e] et XVI[e] s.).

VIVIERS (Bourgogne). — Abbé du Clergé et sa bande (XII[e] s. — vers 1450).

WATTEN (Flandre). — Rhétoriciens (1501 — vers 1620).

WAUDRICOURT (Picardie). — Prince de l'Arrière et ses suppôts (XV[e] et XVI[e] s.).
Rhétoriciens (XV[e] et XVI[e] s.).

WORMHOUDT (Flandre). — Rhétoriciens (1548 — vers 1610).

---

(1) M. Gustave Cohen communique : « 1599, seconde quinzaine d'août. Des comédiens français ont été autorisés par la municipalité à jouer des *Histoires, Comédies* et *Tragédies* dans la Maison de sa Majesté, à condition de soumettre leurs textes à la censure des Consaulx et des autorités ecclésiastiques. Ils ont joué précédemment à Liège, Mons, Arras, Bapaume, Bruxelles. » (Bulletin de la Soc. Hist. de Tournai, II, 1849-51, pp. 99-103, S.H.T.)

VICTOR HUGO

METTEUR EN SCÈNE, DÉCORATEUR ET COSTUMIER

On se souvient des pages que Mlle Marie-Antoinette Allevy (Akakia Viala) consacra dans sa thèse de doctorat à Victor Hugo, « metteur en scène ». (1) Une des premières, (2) Mlle Marie-Antoinette Allevy releva dans les manuscrits du poète « les premiers témoins de l'attention portée par l'auteur à l'exécution théâtrale » : indications scéniques abondantes, esquisses et croquis sommaires de décors et de « plantations » (Ms. du *Roi s'amuse*) (3) qui se préciseront peu à peu en de véritables petites maquettes (Ms. d'*Angelo,* première journée et première partie de la troisième journée de *Ruy Blas,* des *Jumeaux,* projet de décor et plantation pour le deuxième acte des *Burgraves* surtout, où tout de la réalisation matérielle était prévue.

Victor Hugo apportait le même soin pour les costumes, indiquant aux dessinateurs leur tâche : instructions à Delacroix, pour *Amy Robsart,* à L. Boulanger, A. de Châtillon, Gavarni, costume de Triboulet copié par lui sur un tableau d'Antonis Moor, contrat avec Harel, directeur de la Porte Saint-Martin, exigeant que ses indications de mise en scène fussent exactement suivies, prière à Ciceri et A. de Châtillon d'assister à la lecture du *Roi s'amuse,* suprématie du poète, « architecte et maître de cérémonies ».

Le 20 juin dernier, fut inaugurée à la Bibliothèque Nationale une exposition Victor Hugo, dans le cadre des manifestations organisées par le Comité National du Cent-cinquantenaire. Ce remarquable rassemblement de documents (565) honore grandement ceux qui l'ont préparé et réalisé, (4) sous la haute et clairvoyante autorité de M. Julien Cain, administrateur général de la Bibliothèque Nationale, directeur des Bibliothèques de France.

Cette exposition apporte beaucoup à l'histoire du théâtre et plus particulièrement de la scénographie.

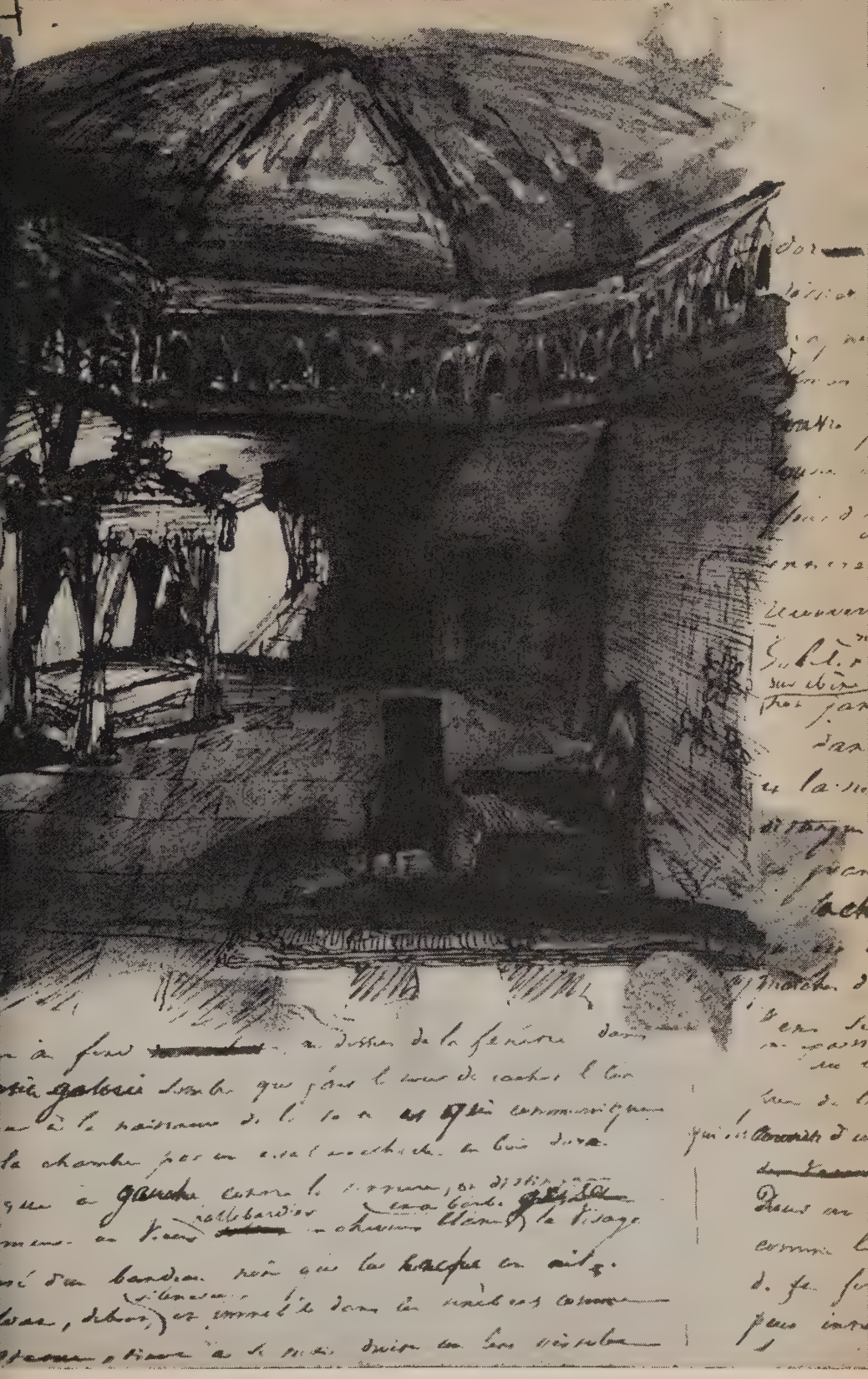
LÉON CHANCEREL.

(1) *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle,* Biblioth. de la Soc. des Historiens du Théâtre, t. X, Droz édit, 1938, 1 vol. in-8°, 248 p., 50 pl. hors-texte.

(2) Paul et Victor Glachant avaient amorcé ce travail : *Un laboratoire dramaturgique. Essai critique sur le Théâtre de Victor Hugo,* P. Hachette, 1902-1903, et *Papiers d'autrefois.* Ibid, 1900.

(3) Reproduits dans l'ouvrage de M.-A. ALLEVY, pl. XXXIX et XLVI.

(4) Mlles Solente et Françoise Gardey, MM. Jean Porcher, Georges Huard, Roger Pierrot, Jean Prinet.



Dessin à la plume de Victor Hugo pour le 2e acte de *Les Jumeaux* (*B. N. n. a. fr. 13.396*)

Tribòulet, dessin de Victor Hugo
(*B.N.n.a. fr.* 13370)

EXTRAIT DU CATALOGUE

AMY ROBSART. 30. Costume d'Elisabeth, par Eugène Delacroix. Musée du Louvre (5).

LE ROI S'AMUSE. 101. Ms. autogr. — B.N. n. a. fr. 13370, fol. 85, dessin à la plume, « *le dernier bouffon songeant au dernier des rois* ».

Triboulet accroupi, grimaçant affreusement, hirsute, la tête appuyée sur les genoux, chaussures à la poulaine, coiffé d'un diadème en carton garni de piquants.

MARIE TUDOR. 113. Ms. autogr., B.N., Mss, n. a. fr. 13385. Au folio 92, dessin à la plume : décor de la deuxième partie de la troisième journée (« Espèce de salle de la Tour de Londres ») au lointain la ville de Londres splendidement illuminée.

ANGELO. 119. Ms. autogr., B.N. Mss, n. a. fr. 13372. Au folio 32. décor de la deuxième journée et folio 55 décor de la première partie de la troisième journée. Dess. à la plume.

RUY BLAS. 134. Ms. autogr., B.N. Mss., n. a. fr. 13373. *Folio* 77, *décor du* 1er *acte, le salon de Danse.*

137. Projet de Traité (autogr.) entre V.H. et A. Joly, directeur du Th. de la Renaissance (*conditions financières*), coll. Louis Guimbaud.

138. Correspondance et documents divers. B.N., Mss, n. a. fr. 13402.

140, 41 et 42. Goulatromba et autres hidalgos. B.N., Mss., n. a. fr. 13348, fol. 1, 13347, fol. 14, et 13355, fol. 156.

LES JUMEAUX (*L'HOMME AU MASQUE DE FER*). 145. Ms. autogr., B.N. Mss., n. a. fr. 13396. Décor du second acte.

Une chambre très sombre, à voûte en ogive, avec pans-coupés, lit à dais, haute cheminée garnie de sa plaque de fer fleurdelysée.

LES BURGRAVES. 146. Ms. autogr., B.N. Mss., n. a. fr. 13347, fol. 13. « L'ancienne galerie des portraits ».(5) Fol. 57 « *Le Caveau perdu* ».

149. Vingt-trois maquettes des costumes par Louis Boulanger. (Arch. de la Comédie-Française).

152. *LES BUSES GRAVES*, texte et dessins de Bertall. 1843, in-8°. B.N., Impr., Z. 41729.

MILLE FRANCS DE RECOMPENSE. 356. Ms. autographe, 154 ff., B.N., Mss., n. a. fr. 24755. Au fol. 3, croquis à la plume : plantation du décor du 1er acte.

---

(5) Reproduit dans l'ouvrage de M.-A. Allevy, pl. XLI.
(6) Reproduit dans l'ouvrage de M.-A. Allevy, pl. XL.

DÉCORATEURS DE THÉATRE D'AUJOURD'HUI

A LA MAISON DES BEAUX-ARTS

Dans un modeste local, au 11 de la rue des Beaux-Arts, s'est fondée, à l'ombre de l'Ecole, la Maison des Beaux-Arts, sous l'égide du Ministère de l'Education Nationale et de l'Université de Paris. Lieu de rencontres et d'échanges entre élèves des Beaux-Arts et leurs aînés, cette maison s'est assigné le but de faire la synthèse des différentes activités artistiques du moment. Elle porta récemment son intérêt sur les Arts appliqués à la scène, en organisant des conférences suivies de discussions, autour d'une « Exposition sur le Décor de Théâtre » qui réunit du 22 février au 9 mars derniers une série de maquettes et d'esquisses témoignant des différentes tendances de la décoration actuelle. Mettre en lumière la technique du métier, les stades d'élaboration d'une œuvre, la variété de plantation des châssis et praticables, tel était, de surcroît, l'objectif des organisateurs. (1)

Les documents groupés, choisis de préférence parmi les œuvres à grand spectacle des théâtres subventionnés dotés d'une scène à l'italienne, dénotaient des styles très divers mais ressortissant à une esthétique de peintre. Cette dominante reste encore aujourd'hui très nette, malgré l'exception des théâtres populaires, où la scène ouverte, plastique et dépouillée, s'offre comme un champ de manœuvres aux évolutions des acteurs, scène se réclamant du tréteau de ses origines, mais magnifiée et modelée par le jeu des éclairages.

(1) Rappelons, pour mémoire, qu'une exposition plus vaste, du même ordre, avait eu lieu en juin 1950, Galerie La Boétie, lors du IIIe Congrès international du Théâtre, exposition organisée par le Syndicat National des Décorateurs-Maquettistes qui groupe aujourd'hui 130 membres, soit 90 % de la profession. Des manifestations semblables ont eu lieu également à Vienne, à Bâle et en Belgique.

Parmi les maquettes aquarellées et les nombreuses esquisses exposées, notons dans une première série relative au théâtre de l'Opéra, le décor de Moulene pour *Rigoletto* de Verdi, mis en scène par P. Chérau, et fidèle au romantisme pittoresque de sa création. Même souci traditionnel chez Souverbie dans son décor néo-égyptien pour *Aïda*. Une première étude d'Yves Bonnat montrait la plantation du décor de *Jeanne au Bûcher :* une arène semi-circulaire aux arcatures gothiques dénotant un souci constructif mais utilisant encore le trompe-l'œil peint. André Boll s'en libère dans son décor pour *Œdipe-Roi,* tragédie lyrique d'Enesco sur un livret d'Edmond Fleg (1937).

Pour l'Opéra-Comique, notons le décor, aux tons rutilants, de Chapelain-Midy destiné à *Marion,* et les conceptions si divergentes inspirées à André Boll et Valentine Hugo par *Pelléas et Mélisande* — sujet qui fit couler beaucoup d'encre voici pas mal d'années et autour duquel le débat pourrait être repris. La surprise visuelle causée par la nouveauté éruptive du décor de Valentine Hugo semblait nuire à la partition, mais ce décor aquatique en camaïeu gris et bleu, par son symbolisme surréaliste, n'était-il pas en correspondance picturale avec le texte et la musique dont il rejoignait en profondeur les vertus incantatoires, plus sûrement peut-être que ne le fit, à l'époque de cette révolution auditive, le décor pittoresque sagement traditionnel de Jusseaume. Cet exemple nous paraît illustrer le manque fatal de synchronisme historique entre les différents arts collaborateurs du théâtre lyrique, et partant la difficulté du genre à réaliser son unité parfaite. Le décor très nuancé qu'André Boll, en 1929, composait pour la même pièce, à Amsterdam, rénovait la tradition sans la violenter, dans un effort de stylisation moins tragique, donnant aux lieux de l'action une certaine indétermination mais avec un souci de crédibilité.

Dans la série des décors pour la Comédie-Française, notons particulièrement les esquisses de Louis Coutaud pour le *Soulier de Satin* (1943) indiquant la plantation dans les différents tableaux : praticables et frises du « château », patiences de « La Torture », bandes pour « Mogador » où l'enlèvement du bateau se fait à vue. Labisse apporte au *Noé* d'André Obey son surréalisme précis et secret dans un décor très dépouillé. Un paysage, d'un rouge intense, par François Ganeau, laissant apparaître des arènes dans le lointain bleuté [illegible] en 1950 l'*Arlésienne* de Daudet et Bizet. Notons [illegible] pour le *Chandelier* de Musset, mis en scène par Gaston Baty, avec la collaboration musicale de Jacques

Ibert, le décor simultané, d'un style délicat au romantisme un peu académique, d'André Marty. Mentionnons enfin, parmi d'autres, le décor de Mayo pour *Baptiste*, pantomime de Prévert et Kosma donnée au Théâtre Marigny, celui de Wakhéwitch pour l'*Echange* de Claudel, et la franche imagerie colorée de Fernand Léger pour *Bolivar* (Milhaud et Supervielle).

Variété stylistique à l'intérieur d'une esthétique de peintres, collaboration des meilleurs artistes de l'époque aux œuvres de la scène, telles sont les caractéristiques qui se dégagent d'une exposition comme celle-ci. Il faut remonter au Théâtre d'Art, en 1890, et à l'appel de Paul Fort aux grands peintres de son temps pour saisir l'évolution qui s'est produite dans l'art du décor. Evolution favorable quant au goût, la qualité picturale y ayant gagné, mais dangereuse parfois par abus de la décoration pour elle-même, l'oubli des lois du théâtre, l'insuffisance technique. L'optique du peintre n'étant pas celle de la scène, beaucoup d'esquisses sont inadaptables. C'est contre ce danger croissant d'amateurisme qu'a essayé de réagir le Syndicat National des Décorateurs-Maquettistes, fondé à la Libération, en créant l'Atelier d'Essai.

Secrétaire Général du Syndicat des Décorateurs-Maquettistes et Directeur de l'Atelier d'Essai, M. Yves Bonnat était particulièrement désigné pour venir exposer cette situation et parler des exigences du métier dans une conférence sur « *la Profession de Décorateur de Théâtre* », (1) profession qui n'est organisée en France que depuis la guerre et qui s'organise actuellement sur le plan international dans un désir d'uniformiser les normes de travail et de permettre les échanges d'un pays à l'autre en les garantissant. Une Fédération internationale est en voie de se créer, au sein de l'Institut International du Théâtre, pour l'étude de ces questions.

Alors qu'en Russie, aux Etats-Unis, en Allemagne, des organismes existaient de longue date, permettant d'acquérir la connaissance technique du métier, aucun enseignement spécialisé ne préparait en France au métier de Décorateur

(1) Le 22 février 1952 à la Maison des Beaux-Arts. Dans le même cycle de conférences, M. Pierre Sonrel a parlé de « l'Architecture scénique » et M. Cassandre de « La difficulté du Décor scénique ». Nous n'avons pu assister à leurs conférences, mais sur l'activité de ces deux artistes nous renvoyons à de précédents articles. R.H.T. 1950, III, p. 302 et suiv. — 1951, II, p. 191.

de Théâtre jusqu'à la fondation récente par le Syndicat National des Décorateurs-Maquettistes, de Cours Libres (rendus obligatoires aux élèves de l'Ecole des Arts Décoratifs), pouvant conduire à l'Atelier d'Essai qui comprend 25 élèves dont quelques étrangers. Deux fois par an, en mars et en octobre, les candidats y sont admis sur présentation de documents et de travaux : projets, dessins, maquettes. (2) Les élèves auxquels on apprend essentiellement une technique et non un style, puisqu'il ne s'agit pas d'une Académie, sont astreints à un devoir par mois. Des stages dans les théâtres nationaux ou municipaux leur sont facilités; ils fournissent des maquettes au Conservatoire et travaillent également pour les Centres Dramatiques de province en formation qui, avec le Théâtre de la Jeunesse, à peine éclos, leur offriront bientôt des débouchés. Machinistes et électriciens trouvent aussi, dans cet atelier, un enseignement technique. En dépit de l'élargissement de ses horizons, la profession de Décorateur-Maquettiste ne peut être, à l'heure actuelle, qu'un métier de complément.

Le 7 mars dernier, M. André Boll venait parler ensuite de « *La Mise en scène et du Décor au Théâtre Lyrique* ». M. André Boll, qui est avec Cassandre, mais dans un esprit différent, l'un des défenseurs actuels les plus fervents de la scène à l'italienne, présenta le spectacle lyrique comme le plus ambitieux des spectacles parce qu'il fait appel à tous les arts dans un ensemble transfiguré par la musique, où la musique impose son style aux autres arts collaborateurs. C'est pourquoi la mise en scène devrait être notée, non sur le texte, mais sur la partition, plus évocatrice de formes et de couleurs, règle trop régulièrement transgressée. Le spectacle lyrique est celui qui s'éloigne le plus de la vie réelle, par ses conventions, celui qui prête le mieux à l'artifice, à la stylisation. Puis par quelques exemples, M. André Boll a démontré comment, en réaction contre les ridicules et les dégénérescences pittoresques de l'époque 1900, quelques artistes d'aujourd'hui ont su recréer un style en retrouvant les grands principes de la belle époque du théâtre lyrique, celle des grands opéras-ballets du XVII[e] et du XVIII[e] siècles, qui comportaient un cérémonial.

Le décorateur comme le metteur en scène, cherchant un climat visuel en correspondance parfaite avec le climat musical, n'est qu'un simple interprète, serviteur de l'œuvre;

(2) Comité Consultatif des Spectacles, 2, rue de la Paix.

la vue ne devant pas empêcher d'entendre. André Boll cita comme exemples de réussite : la mise en scène vraiment inspirée de Dullin, pour la *Médée* de Darius Milhaud, dans un décor d'André Masson; la tragique grandeur des effets archaïques qu'avec son sens extraordinaire de l'artifice scénique Jean Cocteau trouva pour *Antigone* sur la musique d'Honegger; la mise en scène de *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart, au Festival d'Aix-en-Provence, où Pierre Bertin sut accentuer les conventions, dans un décor d'André Derain. Enfin la réussite de Cassandre qui, pour *Don Juan* de Mozart, a repensé le décor en trompe-l'œil, l'a épuré à l'extrême dans une scène, démontable, à l'italienne.

Pour André Boll, le théâtre lyrique s'accommode fort bien de la scène à l'italienne, qui est née avec lui, a été créée pour lui. Le décor architecturé, construit, sans trompe-l'œil peint, s'y adapte naturellement. C'est dans ce sens qu'ont tendu ses efforts de metteur en scène et de décorateur avec *Pelléas, Œdipe-Roi, Puck, Acis et Galatée*, le mettant en contradiction avec Cassandre pour qui, dans une scène à l'italienne, « les volumes faux sont les plus vrais ».

André Boll souligna enfin la carence actuelle de metteur en scène pour le théâtre lyrique, signalant l'intention de Jean Vilar de porter son effort dans cette voie, et souhaitant qu'une concurrence féconde puisse se recréer entre théâtres privés et théâtres d'Etat comme au temps d'Offenbach. (2 bis)

(2 *bis*) Nous avions terminé cet article quand s'ouvrit au Pavillon de Marsan l'exposition d'André Boll « 25 ans de Décoration Théâtrale » (du 28 mai au 7 juillet 1952). L'œuvre de cet artiste s'y déroule depuis les maquettes de *Boris Godounow* (hommage à Léon Bakst), celles des spectacles montés à Amsterdam [*Carmen* (1928), *Pélléas* (1929) avec Pierre Monteux, *Acis et Galatée* de Lully]. Puis ce sont *Les Joyeuses Commères de Windsor* au Théâtre Antoine (1929), *Coriolan* à la Comédie-Française (1937), *Œdipe-Roi* à l'Opéra, et en 1938 *Le Cid* et *Elisabeth, la femme sans homme*, d'André Josset. au Vieux-Colombier et nous en oublions. Enfin, c'est, à Strasbourg, en 1949, qu'André Boll met en scène *Puck*, son opéra féerique d'après un *Songe d'une nuit d'été*, sur la musique de Marcel Delannoy. On sent à l'origine de l'art d'André Boll la double influence des ballets et du théâtre russes qui exalta d'une part son imagination féerique et ses dons de coloriste, le portant d'autre part vers les formes architecturales du décor « constructiviste » avec ses plans très simples. Une impression d'équilibre harmonieux, d'intelligence du texte par la culture, de mesure dans le style, se dégage de l'ensemble de cet œuvre dont nous aurions voulu pouvoir plus longuement parler.

TOILES ET ÉTOILES

C'est sous ce titre qu'à la Galerie Jeanne Castel, s'est ouvert un « Premier Salon (3) réunissant les œuvres des acteurs, chanteurs et danseurs peintres, et des portraits de vedettes par des artistes contemporains ». Le double programme était attrayant, mais un peu décevante fut sa réalisation comme chaque fois qu'un prétexte extra-pictural, et non la qualité seule, commande le choix des œuvres. Œuvres charmantes ou banales des artistes de la scène, d'un figuratisme sagement traditionnel, art de délassement sans prétention bien plutôt que promesses réelles de tempéraments artistiques qui trouvèrent ailleurs leur vraie forme d'expression. Parmi ces toiles disparates — auprès desquelles une sculpture de Sarah Bernhardt rappelait le précédent du violon d'Ingres chez la grande actrice — choisissons assez arbitrairement : les enluminures éclatantes d'Yvette Chauviré : de petites fleurs méticuleuses à l'extrême se détachant sur un fond bleu de vitrail; « l'évasion romantique » d'André Claveau, un portrait d'homme par Alain Cuny; des gouaches d'un humour sombre, à la Bofa, par Douking; les portraits et natures mortes de Daniel Gélin, les paysages normands de Fernand Ledoux, un auto-portrait, durci, de Michèle Morgan, un autre de Jean Marais, un paysage de Collioure par Serge Peretti, les dessins humoristiques de Fanély Révoil.

Une seconde salle réunissait 75 portraits de vedettes, parmi lesquels beaucoup des meilleurs acteurs de ce temps figuraient. Attente déçue... Le discrédit où est tombé l'art du portrait n'est pas la manifestation la moins curieuse du malaise de notre époque où l'artiste, n'étant plus au centre des choses, s'évade dans l'arbitraire d'un art de digression savante qui n'intègre pas l'humain. Le symbolisme pictural d'aujourd'hui, le langage chiffré des plus grands peintres ne s'accorde pas à l'art du portrait chargé d'un contenu psychologique, il élude le problème dans le jeu des lignes et des volumes, son intérêt momentané est requis ailleurs. Sans chercher cette rencontre élective d'un Delacroix et d'Hamlet, l'intuition fulgurante d'un Lautrec immortalisant d'un simple trait Yvette Guilbert ou Jane Avril, détachons d'un

(3) Du 25 mars au 24 avril 1952, au profit des Œuvres Sociales de la Radiodiffusion et de la Télévision Françaises et sous la Présidence de Mme Simone.

ensemble de toiles assez académiques quelques recherches plus intéressantes : un portrait hallucinant de Jean-Louis Barrault dans le *Procès de Kafka,* où Labisse a su renforcer l'expression d'angoisse du visage, par l'arrière-plan symbolique d'un tunnel, avec cette facture lisse, impitoyablement précise des surréalistes.

Dans une gamme de tons arbitraires allant du rouge au vert, Bezombes a peint Maria Casarès, figure allongée, étrange comme une plante vénéneuse. Notons les pochades spirituelles de Thérèse Dorny par Dunoyer de Segonzac et Camoin; une Andrée Clément très diversement interprétée par Cassandre, Desnoyer et J.-P. Maillard; Juliette Gréco drapée par Schenk dans le bleu corbeau de sa chevelure; deux prétextes plutôt que portraits, étrangement divers, proposés par Suzy Sulidor à l'art de Marie Laurencin et de Christian Bérard; trois portraits de Kiffer, Capron et Bezombes où la personnalité si fuyante d'Edwige Feuillère se dérobe derrière le masque habituel de l'apparat; la dure mais curieuse arabesque d'un profil de Françoise Rosay par Negulesco. De Roland Oudot, la pâle blondeur de Madeleine Ozeray sur un fond bleu doux; des bleus et des roses parant une Jacqueline Delubac un peu édulcorée. Un portrait poétique de Françoise Christophe peint dans la tradition anglaise par Jean-Denis Maillard. Déplorons deux mauvaises peintures d'André Derain : les portraits de Yolande Lafont et de Gaby Silvia, et un Vuillard médiocre, représentant Jeanne Renouardt. Enumération assez vaine, incomplète, rendue fastidieuse par défaut de « présence ».

DÉCORS DE SPECTACLES POUR ENFANTS

Dans le cadre de la première Conférence Internationale sur le Théâtre et la Jeunesse, récemment tenue à Paris sous les auspices de l'U.N.E.S.C.O., le Centre Français du Théâtre présentait, le 8 avril, une charmante exposition de Maquettes, Décors et Costumes pour des Spectacles destinés aux enfants, réalisés par l'Atelier d'Essai des Décorateurs-Maquettistes. (4)

(4) Exposition organisée dans les salons du Centre des Relations internationales, 53, rue François-I^er^.

C'est en 1933, peu d'années après avoir créé ses « Comédiens Routiers », que Léon Chancerel, dans le même esprit de recherche d'une poétique du jeu issue de la Commedia dell'arte, fondait pour les enfants « Le Théâtre de l'Oncle Sébastien » : comédie à personnages fixes où le texte fait tremplin à l'improvisation, et qui trouva peut-être ses meilleures réalisations dans *Piphagne* et ce prestigieux *Babar* adapté à la scène avec la collaboration de l'auteur Jean de Brunhoff et celle du musicien Pierre Vellones. Nombreux furent les disciples formés à l'école de Léon Chancerel qui, joignant leurs efforts au sien, avant et après la guerre de 1940, tentèrent de fonder d'autres troupes : tels Grenier-Hussenot dont on évoque, parmi quelques charmants spectacles, la poétique histoire d'une vache : *Capucine*. Existence trop éphémère ou trop intermittente de ces troupes, en raison de la précarité des moyens matériels, ne pouvant lutter efficacement contre le goût déplorable développé par un théâtre commercial d'assez basse qualité qui a sévi en France sans le contrepoids d'une saine concurrence.

En 1949, un autre Comédien-Routier, Louis Simon, fonde rue Changarnier le « Théâtre Bonjour ». Il est aidé par Claude Bugnot, pour la mise en scène, et Jean Calvet. Puis se fonde, dans un esprit plus pédagogique, le « Théâtre de la Clairière » que dirigent et animent Georges Riquier et Miguel Demuynck; *Les Cents écus d'or*, dans un décor de F. Boucrot, qu'ils présentèrent à la Maison de la Chimie lors de la Conférence pour le Théâtre et la Jeunesse, doit poursuivre sa carrière dans les écoles et les colonies de vacances. L'exposition, après avoir rappelé ces étapes, présentait les maquettes et esquisses de spectacles actuellement en préparation auxquels ont collaboré, très heureusement, les élèves de l'Atelier d'Essai. Citons notamment pour *Bididi et Banban font le tour de France*, spectacle que monta Antonin Baryel, l'animateur du « Théâtre du Petit Jacques » à Edouard-VII, les maquettes de Pierre Teulon et Colette Lhotte et, pour les costumes, celles d'Arlette Delevallée et Béatrice Lauder. *L'Ile au Trésor* de Léon Chancerel, d'après le roman de Stevenson, mis en scène au Théâtre de la Porte Saint-Martin par Maurice Jacquemont, fournit à Janine Deley, Jacquie Deval et Jacques Camurati l'occasion d'excellentes maquettes de décors et costumes supervisés par Yves Bonnat. La franchise et la simplicité ingénieuse du dispositif fixe, se prêtant à toutes les transformations de détail, répond exactement à sa destination. —

L'Exposition groupait, enfin, des devoirs non corrigés sur des thèmes libres tirés de contes, chansons et fables, réalisés

par les élèves de l'Atelier d'Essai. Beaucoup de fraîcheur et de fantaisie étaient à relever sur ces esquisses dont les thèmes d'inspiration empruntaient au merveilleux dans : *La petite sirène, la Belle au Bois Dormant, le Chat Botté, Androclès et le Lion, l'Impromptu de Barbe-Bleue;* ou à la fable et à la chanson avec : *Trois jeunes Tambours, Malborough..., le Chat, la Belette et le Petit Lapin, La Cigale et la Fourmi, les Animaux malades de la Peste,* etc...

Si la récente Conférence Internationale a fait ressortir l'énorme retard de la France dans le domaine du Théâtre de la Jeunesse et de l'Enfance, les récentes initiatives permettent tous les espoirs si, évitant l'écueil d'un dogmatisme trop pédagogique, on sait sauvegarder et développer la qualité poétique, le goût du merveilleux, les forces vives d'improvisation, seuls garants d'une œuvre d'art.

HÉLÈNE LECLERC.

NOUS NE POUVONS AUJOURD'HUI QUE SIGNALER LA TRÈS BELLE EXPOSITION DE

M A R I O N N E T T E S

organisée sous la direction
de Georges-Henri Rivière
au

MUSÉE DES TRADITIONS POPULAIRES
Palais de Chaillot, Paris

Nous consacrerons une grande partie de notre prochain numéro à la réunion et à la présentation de ce très bel ensemble

COMMUNICATIONS

TROUPES CIRCULANTES EN BRETAGNE AU XVII[e] SIÈCLE

(1645-1654)

Le Docteur Merle nous communique cinq documents qu'il vient de découvrir parmi les minutes des Notaires Pierre Belon et Auffray, conservées aux Archives de la Loire-Inférieure.

I

CONTRAT ENTRE GEORGES BLANDIN « VOITURIER PAR TERRE » ET « LES COMÉDIENS DU THÉATRE ILLUSTRE » pour conduire leur bagage de Nantes à Rennes

1645. 28 octobre

Devant nous, notaires royaux à Nantes... a été présant Georges Blandin, voicturier par terre, demeurant au village de Seraud, paroisse de Pansé, diocèse de Rennes (1), *lequel a promis et s'est obligé aux comédiens du Théâtre Illustre, de présant dans cette ville, représantés en personne des sieurs Jean-Jacques de Belair* (2) *et Jouachin Desmarais* (3), *présans et acceptans, de mener et conduire leur bagage de ceste dicte ville en celle de Rennes, forbourg de Sainct-Michel, au jeu de Paulme du Cheval Noir* (4) *et pour cet effaict, fournir de chevaux et harnois et faire lad conduicte à ses périls et fortune vendredi matin de ceste ville et se charger dud. bagage au port de Barbin et le conduire comme dict est aud. Rennes sans retardement à Peyne de tous dépends, dommages et intéretz. Le marché faict à raison de soixante dix sols par chascun cent pesant dud. bagage, sur*

(1) Dépendant actuellement du canton de Bain-de-Bretagne (Ille-et-Vilaine), la paroisse de Pancé ressortissait à l'évêché de Rennes. Le village du Mont-Serein, situé à 1.800 mètres du bourg principal, était placé sur la route nord du sel de Bretagne. V. Paul Banéat : *Le Département d'Ille-et-Vilaine*. Rennes, J. Lardier, 1929. 4 vol. in-8°, t. III.

(2) Il y avait à Rennes un domaine appelé rue du Belair, d'après Banéat, *Le Vieux Rennes*, Rennes, s.d., in-4°.

(3) On trouve en 1680 un sieur Desmarais qui régit la salle de spectacle aménagée rue du Bignon-Lestard, à Nantes. (E. Destranges, *Le Théâtre à Nantes*, in-8°. Nantes, 1902.)

(4) Situé au n° 3 ou 5 de la rue Saint-Michel. Cf. Arch. Dép. Réformation du domaine année 1946, f[os] 20 et 21. Minutes de M[e] Dutemple, 3 avril 1691.

quoy ils ont payé présentement audict Blandin, la somme de vingt livres tz. et le restant luy payeront estans arrivés aud. Rennes lors de la descharge et délivrance dud. bagage.

Ce que les partyes ont ainsy voullu, consenty, etc...

Fait aud. Nantes au tablier de Belon, notaire royal, le 28e jour d'octobre mil six cens quarante cinq après-midy, présant Alain Ouary qui a signé à la requête dud. Blandin qui a dict ne savoir signer.

La minute est signée : *A. Ouary, de Marest; Bel Air* et plus bas : *Bernard et Belon, notaires royaux.*

On est évidemment très tenté d'identifier « Théâtre Illustre » et « Illustre Théâtre ». Si cette identification s'avérait certaine, on pourrait supposer que Molière était à Nantes, fin octobre 1645, avec quelques-uns de ses associés ou du moins que certains d'entre eux aient, avec ou sans lui, tenté de poursuivre « la conservation » de la troupe. Celle-ci a-t-elle donné des représentations à Nantes ? S'appuyant sur les termes mêmes du contrat, le Docteur Merle ne le pense pas : « Si nos comédiens s'étaient produits à Nantes, on ne voit pas les raisons qui les eussent amenés à transporter décors et costumes sur les quais de l'Erdre. En revanche on s'explique beaucoup mieux qu'arrivés par le coche d'eau, venant de Tours ou d'Angers, par exemple, ils eussent fait amarrer la gabarre en un point où le voiturier en pouvait décharger aisément la cargaison, la recharger sur ses charrettes et, de là, partir de droiture pour Rennes. »

II

ACTE D'ASSOCIATION ENTRE GEORGES BLANDIN ET JULIEN LANGOUET pour la conduite des bagages des « Comédiens du Seigneur d'Epernon » de Nantes à Rennes

1646. 12 mai

Jan Douasne, marchand, demeurant à Nantes, associe avec lui Julien Langouët et Georges Blandin, marchands, demeurans au village de Seuraud, paroisse de Pansé, evesché de Rennes, présans et acceptans au marché qu'il a faict avec les Comédiens du Seigneur duc d'Epernon pour la conduite de leur bagage jusques en la ville de Rennes, pour contribuer tiers à tiers aud. marché qui est de quatre livres par cent pesant. Les parties fourniront de harnois, charrettes et hommes requis pour la conduicte dud. bagage à la diligence des d. Langouët et Blandin en ceste ville où lesd. Langouët et Blandin viendront exprès lorsque lesd. comédiens seront prêst à partir pour aller à Rennes.

Ce qu'ils ont voullu, consenty, etc...

Faict aud. Nantes au Tablier de Belon, notaire Royal, présent Jullien Lucas qui a signé à la requeste dud. Blandin laquel a déclaré ne le savoir, le 12e jour de mai, l'an mil six cens quarante et six.

La minute est signée : *Jan Douasne, Jul. Langouët; J. Lucas* et plus bas : *Hallouin et Belon, notaires royaux.*

(Archives de la Loire-Inférieure. Fonds de la Chambre des Notaires. Etude Belon, liasses 146 *et* 147.)

Ces « Comédiens du duc d'Epernon » avec qui le voiturier Blandin, déjà nommé, signe ce contrat, peut-on, comme le Docteur Merle en émet l'hypothèse, les identifier avec la troupe dirigée par Charles Dufresne « à laquelle viennent justement de s'agglutiner les débris de l'Illustre Théâtre » ? Ce document qui paraît en effet pouvoir « s'articuler très exactement avec ceux déjà connus » peut-il autoriser à affirmer que Molière jouait à Nantes en mai 1646, soit deux ans, à un mois près, avant sa venue, certaine celle-là, dans cette ville, quand il y vint, au nom du Sieur Dufresne demander aux échevins l'autorisation de « monter sur le théâtre pour représenter leurs comédyes » ?

Du moins est-il établi que la troupe du duc d'Epernon n'était pas en 1645 en Guyenne comme on le croit généralement. Ces deux documents ont en outre le mérite de confirmer l'importance des transports par eau et d'apporter quelques indications — jusqu'ici fort rares — sur le poids des bagages d'une troupe de campagne. Comme le fait très justement remarquer le Docteur Merle « ces marchés sont susceptibles d'ouvrir de nouvelles pistes. Les érudits bretons, et singulièrement les Rennais, s'ils fouillaient leurs archives, pourraient sans doute apporter du nouveau sur ces années 1645-1647 encore si obscures de la vie de Molière, années qu'il paraît avoir passées en Bretagne ou tout au moins dans l'Ouest. » Aux raisons diverses qui ont pu conditionner la présence de Molière à Nantes et en Bretagne (la peste à Bordeaux et à Poitiers, guerre des princes) le Docteur Merle en ajoute une autre qui nous paraît non moins propre à orienter les chercheurs : « la présence à Nantes et en Bretagne de puissants personnages tels que le Maréchal de La Meilleraie et le duc de Vendôme ainsi que les nombreuses attaches de Fouquet dans la région révélées par les minutiers nantais ».

III

MARCHÉ
ENTRE JAN ROYER
originaire de la paroisse de Saint-Bonnet, pays de Forez
estant de présent à Nantes
et CLAUDE BALLAY
habitant de Lyon, dit Brélique-Brelocque, aussi de présent en cette ville

1643. 10 décembre

Royer s'engage pour un an à servir Ballay en l'exercisse qu'il fait ordinairement. Ballay lui fournira son boire, manger, coucher et l'entretiendra d'habits. Il lui enseignera également à jouer des Gobeletz.

Ballay lui donnera, à la fin de lad. année une pièce curieuse qu'il a en sa possession intitullée : « La Gallerie du Grand Turc ».

(Archives Loire-Inférieure, Minutes Belon.)

IV

MARCHÉ
ENTRE JAN MESSE DIT LE PETIT ALLEMAN,
originaire de la ville de Franquefort en Allemagne,
de présent en cette ville, paroisse Saint-Léonard
ET CHARLES DEBONLIEU,
Sieur de Jolly, opérateur du Roy aussi de présent à Nantes

1647. 4 juin

Messe s'engage à demeurer avec Jolly pendant quatre mois à commencer de la Pentecôté prochaine durant lequel temps il promet de « le servir avec sa femme sur le théâtre à saulter et faire tous les exercices qu'ils peuvent scavoir et dont ils font profession, tant en cette ville qu'autres lieux ou led. Debonlieu ira. »

Marché fait pour 100 *sols par mois.*

Debonlieu fournira leur boire, manger et coucher à Messe et sa femme. Ceux-ci auront en outre la moitié des recettes.

1648. 23 mai

Renouvellement du contrat précédent pour 3 mois à 8 livres par mois.

(Archives Loire-Inférieure, Minutes Belon.)

V

LA TROUPE DU MARAIS A NANTES

1654. 3 juin

Pardevant nous, notaires royaux de la cour de Nantes, ont comparu : nobles gens Nicollas Lion, Sr de Beaupré, et Magdeleine Lemaine (lire Le Moyne) sa compaigne; Petit-Jean de la Rocque; Germain Clérin, Sr de Villabé; François de la Motte et Victoire de la Chappe, sa femme; Anthoine Lefébure et Marye de la Chappe, son épouse; Janne Le Clerc, femme de Charles Brasseur et de luy auctorizée comme elle a dict; Jan Le Masson, Sr de Bouquenat; Honnorée Rouxeau, fille de feu Pierre Rouxeau et de Janne Bidault, veufve de feu Sr Charles Perdou, lesd. femmes à leur requeste deuement auctorizées de leurs marys pour l'accomplissement de ces présentes, les Tous comédiens ordinaires du Roy estans de présant en cette ville dud. Nantes, lesquels se sont ensemblement associés et associent pendant uns an quy a commencé le premier jour d'april dernier et finira le dernier de mars prochain pour jouer ensemble la comédye et autres choses qu'ilz ont de coustume au jeu de paulme et maison du Marais du Temple à Paris ou ailleurs où ilz pourront aller sans exeption pendant lequel temps ilz participeront chacun pour leur part et portion au gain et proffictz quy proviendra de leur exercisse et fraiz et mises qu'il conviendra faire pour lesd. comédyes sans

qu'ils puissent se quitter ny séparer les ungs des autres ny de faire lad. campagne pendant lad. année sans consentement les ungs des autres à peine de tous despens, mises, dommages et intéretz au contrevenant et promettent pendant la présente société de vivre tous ensembles en paix, union et concorde sans désordre, mesme de paier le prix de la ferme faite par lad. damoiselle Lemaine, compaigne dud. Sr de Beaupré du jeu de paulme et maison du Marais du Temple le vingt-trois Janvier dernier devant Drouin et Mottet, notaires au chastelet de Paris, portant deux mil livres pour lad. année, paiable tous les mois et autres conditions de lad. ferme ainsi que chacun y participera, de laquelle a esté faict lecture aux parties qu'ilz ont desclaré bien scavoir et entendre et de leur bon gré l'ont loué, ratiffié et approuvé chacun pour leur intérêt.

Et à l'accomplissement de tout ce que dessus ils s'obligent... etc... Ce qu'ils ont voullu et consenty; faict aud. Nantes en l'étude de Bernard, notaire royal le troisiesme juing mil six cens cinquante quatre.

La minute est signée : de la Motte; G. Clérin; A. Le Fébure; Victoire de la Chappe, Petit-Jean; Marie de la Chappe; Chatrine Bidaut; Madeleine Le Moyne; Honorée Rouseau; Jean le Masson; Janne Le Clerc; Beaupré.

Guilbaud et Bernard, notaires royaux.

Bien que passée par Bernard, cette minute est classée parmi celles de Belon, année 1654.

Est-il besoin de souligner l'importance de cet acte d'association qui donne les noms des comédiens de la troupe du Marais, d'avril 1654 à avril 1655 ?

Nous y relevons, parmi les plus célèbres, ceux de Jeanne de la Chappe, fille du comédien de campagne Michel de la Chappe († 1642), veuve de Pierre Rousseau, dit Duclos, autre comédien de campagne, (laquelle, comme on sait, épousa en 1638 « l'illustre » Montfleury), de Pierre Regnault de Petit-Jean de la Rocque, de Nicolas Lion, sieur de Beaupré et de sa femme Magdeleine Le Moyne, anciens associés de la troupe de Montdory patronée par Guillaume d'Orange, et de Germain Clérin « sieur de Villabé », l'un des fondateurs de *l'Illustre Théâtre*... Ce document nous donne en outre le prix de la location du « Jeu de Paulme et maison du Marais du Temple » (2.000 livres par an) que les contractants s'engagent à payer solidairement par mensualités, location faite au nom de Magdeleine Le Moyne. La présente publication vient compléter les quelques extraits des Registres de la Ville de Nantes publiés par Etienne Destranges en 1902 (*op. cit.*) concernant les saisons 1651-1654 où l'on trouve les noms de Beaupré, de la Motte, de la Rocque et Germain Clérin.

C'est là, on le voit, une précieuse contribution à l'histoire des comédiens de campagne et à la circulation comique au XVII^e^ siècle, encore si peu connue, faute d'un nombre suffisant de documents de cette sorte. Nous ne saurions trop féliciter le Docteur Merle de son heureuse trouvaille en l'incitant à poursuivre ses heureux sondages dans les Archives de la Loire-Inférieure. Il serait souhaitable qu'il fît pour Nantes ce que M. Tribout de Morembert a fait pour Metz.

L. Ch.

FRANÇOIS BEDEAU, SIEUR DE LESPY

LA GRANGE

« Le Sr de l'Espy..., aagé de plus de soixante ans, s'est retiré auprez d'Angers, à une terre qu'il avoit acheptée du vivant de son frère Jodelet, qui se nomme Vigray. »

LYONNET

Vigray introuvable. Vibraye (Sarthe) ?

ARCHIVES NATIONALES

Insinuations au Châtelet
Y 201 pièce 118

François Bedeau, sieur de Lespy, comédien ordinaire du Roy, demeurant à Paris, rue Frementeau, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois : donation à Françoise Poisson [1] « qu'il recongnoist pour estre sa fille naturelle » du lieu et closerie de la fromagerie, situé en la paroisse de Méral, au pays d'Anjou, et dépendant de la terre de Vigrai qui lui appartient ainsi que des bestiaux et des semences qui se trouvent en la dite closerie. La dite donation acceptée au nom de Françoise Poisson par Gervais Sencé, agent des affaires du comte de Serrant en Anjou, se trouvant actuellement logé à Paris en la maison du S[r] François Bedeau, son oncle. 5 avril 1661.

ATLAS

Le Vigré, *hameau de la commune de Cuillé, dans le canton de Cossé-le-Vivien (Mayenne).* Méral *est une commune voisine, dépendant du même canton.*

ARCHIVES COMMUNALES DE PERTRE (Ille-et-Vilaine).

Le curé de Le Pertre était probablement le desservant de l'église de Cuillé. (Les documents suivants ont été communiqués par M. l'abbé Pointeau à M. l'abbé A. Angot, auteur du Dictionnaire historique, topographique et biographique de la Mayenne, *Laval,* 1903.)

« Monsieur de l'Epy, vivant l'un des comédiens du roy et seigneur de Vigrés et autrefois de la Religion prétendue réformée, étant revenu de Paris et devenu malade, fut inspiré par la grâce de Dieu à recognoistre la voie de son salut, dont il fit abnégation de ladite prétendue religion. Et aprez avoir receu absolution receu la sainte communion et aprez l'extrême onction, le tout avec meur jugement et contrition de ses péchés, décéda en sa maison dudit Vigrés. 1663. »

REGISTRE DE CUILLÉ (Mayenne)

« Honeste homme François Bediau, seigneur de Vigrais, a esté ensépulturé en l'église de Cuillé, le dixiesme septembre mil six cents souissante et trois. »

Un titre de propriété, relatif au Haut-Bignon, ferme de cette région, apprend qu'elle passe à Julien et François Bedeau à partir de 1651.

René Thomas.

---

(1) S'agirait-il de Victoire-*Françoise* Poisson qui épousa d'Auvilliers ?

LA PENSION DE LOUIS BÉJART

En juin 1950, un Tchèque établi à Alger me présentait la pièce que nous publions aujourd'hui. Il l'avait trouvée dans un Rabelais acheté au marché aux puces. Il n'ignorait pas sa valeur marchande, mais par délicatesse il eût voulu qu'elle restât à Paris, soit au Théâtre Français, soit à la Bibliothèque Nationale; et il me demandait d'en négocier la vente à Paris pendant l'été.

Je ne devais plus le revoir : il mourut d'une mort prématurée et rapide quelques semaines plus tard. Lorsque je revins, fin octobre, le précieux papier lui-même avait disparu. Mes recherches pour le retrouver n'ont pas abouti, mais le propriétaire en avait fait faire une photographie à mon intention. C'est cette photographie qui m'a fourni le texte que nous reproduisons ici.

Le document est, je crois, inédit; il n'est pas inconnu. Jal l'a eu en mains et l'a signalé dans son Dictionnaire critique (1867); *mais son article contient d'étranges erreurs. Il affirme que la minute de ce contrat est sur parchemin, alors qu'elle est sur papier; il assure aussi que cet original est chez Me Lelu, successeur de Lefer : il n'y a pas eu de notaire parisien du nom de Lelu. En réalité, la minute se trouve aujourd'hui au Minutier Central (MCXCVIII, 235) où elle a été déposée par son actuel propriétaire, Me Picard, notaire à Paris. Je dois remercier Me Picard qui a bien voulu m'autoriser à consulter ce document et les services des Archives Nationales qui ont confronté mon texte avec celui de l'original et ont, à l'occasion, rectifié ma lecture.*

On est vraisemblablement en présence de l'expédition remise à Louis Béjart. Cette pension, nous dit La Grange, « a esté la première establie à l'exemple de celles qu'on donne aux acteurs de l'hôtel de Bourgogne ». En ce sens, Louis Béjart est donc le premier pensionnaire de la Comédie-Française.

HENRI BUSSON.

CRÉATION DE PENSION SUR PARCHEMIN ET PAPIER

XVIe avril 1670

Furent presens Jean-Baptiste Pocquelin de Molière Damlle Claire Gresinde Bejard sa femme de luy auctorizée Damlle Madelaine Bejard fille majeure Edme Villequin Sr de Brie Damlle Catherine Le Clerc sa femme de luy auctorizée Damlle Geneviefve Bejard de la Villaubrun demeurant place du Pallais Royal Charles Varlet de Lagrange demeurant rue St Honoré Philbert Gazeau Sr du Croisy demeurant susdite rue [*ici deux mots cancellés : Saint Louis*] François Le Noir sieur de la Torilliere et André Hubert demeurant aussi rue St Honoré en mesme paroisse St Germain d'Auxerrois

Tous faisans et composans le corps de la Trouppe du Roy représentant dans la salle du pallais Royal rue St Honnoré paroisse Saint Eustache, d'une part et Louis Bejard, cy devant comedien en lad^te^ trouppe demeurant rue Frementeau, d'aultre part lesquelles partyes ont accordé entre elles ce qui en suit. C'est à savoir qu'en consequence de ce que led^t^ Louis Bejard se retire de lad. trouppe et que ce faire il la requiert luy donner une pention viagere pour vivre

avecq honneur sans pouvoir estre saisie par qui que ce soit et luy estre destinez pour ses alliments ce que lad. trouppe luy avoit accordé et avoit promis comme elle promet par ces presentes tant par eux que par celles qui la composent et la composeront et quelle subsistera en lad^te^ salle du pallais royal ou en autre lieu en cette ville de Paris en cas d'accident ou de changement de bailler et payer aud^t^ Louis Bejard ci acceptant mil livres de pention viagere payable aux quatre quartiers le premier escheant au dernier juin prochain et continuer tant et sy longuement que lad^te^ trouppe subsistera en la manière que dessus laquelle pention lui servira d'alliments et ne pourra estre saisie en façon quelconques par qui que ce soit le tout a condition que led^t^ corps de trouppe subsiste et qu'il ne se dissolve poinct et rupture d'icelle arrivant sans se pouvoir reunir lad^te^ pention naura plus cours, et en cas que quelqu'un desd. acteurs ou actrices se retirent de lad^te^ trouppe soit pour entrer dans une autre trouppe ou pour quitter tout a faict lad^te^ comedie, il sera entierement deschargé de lad^te^ pention viagere de laquelle seront chargez ceux qui entreront en leurs places ou le reste de la trouppe en cas qu'il n'y en entre point et pour l'execution des presentes lesd^tes^ parties eslizent leur domicile en la maison de lad^te^ damoiselle Mag^ne^ Bejart rue St Honoré sus déclaree, auquel lieu etc (promettant, obligeant, renonçant)

Faict et passé aud^t^ pallais royal l'an mil six cent soixante et dix le seiziesme jour d'Avril et ont signé

J. B. P. Moliere

C. Lecler	*Illisible*	De la Grange
La Thorilliere	Hubert	M. Bejart
A. G. Bejart	Gi Bejart	Ducroisy
Edme Villequin	L. Béjard	Levasseur

IN MEMORIAM

LUDMILLA PITOEF

« Elle avait *l'aura...* », disait Louis Jouvet.

Lors des premières saisons du Vieux-Colombier, Jacques Copeau avait vivement souhaité intégrer dans sa troupe celle qui devait être « La Mouette » et *« Sainte Jeanne »... Mais, Ludmilla, c'était Georges, comme Georges, c'était Ludmilla. Qui donc aurait pu songer à séparer ce couple, inséparable désormais dans l'histoire ?... Et voici maintenant leur fils, Sacha, devenu chef de famille et chef de troupe : en rassemblant ses frères et sœurs dans une même compagnie* — la Compagnie Pitoëff — *il perpétuera le souvenir et la tradition de ces deux exceptionnels serviteurs du Théâtre.*

Ludmilla nous a quittés le 15 septembre 1951, douze ans après Georges, un mois, presque jour pour jour, après Louis Jouvet. Au mois de juillet, alors qu'elle jouait le rôle de Charlotte Brontë dans Survivre, *au Théâtre des Noctambules, elle fut prise d'une syncope. L'heure approchait : elle joua pour la dernière fois le 12 août, au Casino d'Evian...*

On a souvent comparé Ludmilla Pitoëff à la grande Eléonora Duse. Comme elle — dans une indifférence totale de ce qu'on nomme le succès ou l'insuccès — infatigable et passionnée, Ludmilla donna toutes les forces de son âme ardente et toutes les ressources de son corps fragile, pour que le théâtre soit digne d'être nommé « un Art », pour qu'il justifie le don de soi, les angoisses, le surmenage constant du comédien, pour que la scène magnifiée, transfigurée par l'amour et par la perfection du métier, offre à tous un lieu de poésie, d'humanité et de haute spiritualité, avec ce seul impératif : « aimer et faire aimer ».

Lors de l'hommage organisé à la Comédie des Champs-Elysées, le 26 février dernier, au lendemain de l'anniversaire de la mort de Georges, Robert Kemp a su mieux que nous ne saurions le faire, dire en quelques lignes, les raisons de notre fidèle admiration et de nos lourds regrets :

« ...Elle est inoubliable. Ces yeux noir légèrement cernés, inquiets, implorants, révoltés devant les méchants; cette figure blanche, où l'on discernait, sous certains éclairages, l'ossature, les menaces; cette voix chantante, égrenant de douces psalmodies, fine comme une flûte, dont les sanglots mêmes avaient de la suavité; ce corps d'enfant maladif, si gracile et si harmonieux; ces mains de Mélisande, qu'on

(*Photo Actualités-Photos.*)

GEORGES ET LUDMILLA PITOEFF
dans « *Tu ne m'échapperas jamais* » de Margaret Kennedy

eût « écrasées comme des fleurs »... Surtout ce front lisse, têtu, lumineux d'une double lumière, celle de la rampe et celle de la pensée.

Sans elle pas de Pitoëff; elle était, n'en doutons pas, son inspiratrice et la raison de ses efforts. Sans elle nous ignorerions bien des drames et de grands écrivains. Sans elle notre sensibilité ne se fût pas affinée, entre les deux guerre, comme elle l'a été. Si frêle, Ludmilla a été une cariatide du théâtre... »

PIERRE RENOIR

JOUVET... Ce fut la dernière parole que prononça Pierre Renoir avant de sombrer dans la nuit, le 11 mars dernier, à midi trente, en son modeste appartement du 7 de l'avenue Frochot. Il avait 67 ans.

La mort de celui dont Renoir fut pendant vingt-quatre ans le compagnon, le confident, le collaborateur et l'ami, a certainement avancé l'échéance. Jouvet parti, Renoir estimait sa tâche achevée. Nous espérions que sa nomination de professeur au Conservatoire lui apporterait une nouvelle raison de vivre. Il voulait lui aussi s'en persuader...

La Société d'Histoire du Théâtre doit une gratitude particulière à Pierre Renoir. Mis l'un des premiers au courant de l'orientation et du développement que Louis Jouvet entendait donner à notre Société, Renoir suivit avec beaucoup d'attention nos efforts. Pendant plusieurs saisons, il participa à nos émissions du dimanche soir avec un dévouement et un désintéressement qu'on ne saurait oublier. Il était de ceux qui sacrifient tout à ce qu'ils ont accepté de servir, même leur légitime repos et leurs plus élémentaires intérêts matériels.

Ce grand taciturne, cet homme volontiers secret, sortait parfois de son mutisme : c'était pour parler de son métier. Que d'anecdotes je lui dois sur la vie théâtrale et les grands comédiens de ces cinquantes dernières années... Il y en avait d'émouvantes, il y en avait de plaisantes. Il les contait avec beaucoup de charme et de brio. Il aimait à rendre hommage à ceux qui furent ses maîtres. (« *C'est à Sylvain que je dois le respect de l'articulation; se faire entendre sans effort est le premier devoir du comédien* »). Et jamais je ne l'entendis prononcer un mot désobligeant sur ses camarades de plateau. Toujours, de ces libres causeries familières, il ressortait un enseignement aussi bien pour l'historien que pour l'homme de la profession, et aussi un réconfort, une incitation à faire honnêtement « le travail » sans se soucier du reste. Et c'est pourquoi Giraudoux avait tant d'affectueuse admiration pour celui qu'il nommait « l'Honnête-Homme ».

Ce grand comédien, en qui, au Boulevard, on voyait le successeur de Lucien Guitry et qui choisit d'être le second de Jouvet au service de Molière et de Giraudoux, nous lègue un remarquable exemple de conscience professionnelle. Dans notre souvenir, il nous apparaît comme dans certaines Lithographies-Hommages du siècle dernier, entouré des grands personnages auxquels il a donné la vie, de 1908, date de sa sortie du Conservatoire, à sa mort : Siegfried, Ulysse, Egisthe, Jupiter, Le Spectre d'*Intermezzo*, Macbeth, Turelure, Dom Luis, Orgon...

LÉON CHANCEREL.

(*Photo Thérèse Le Prat.*)

PIERRE RENOIR
Rôle de Dom Luis, dans *Dom Juan*

JEAN CROUÉ

Il serait bien injuste de limiter le souvenir que nous devons garder de Croué à la récapitulation de ses rôles. Certes, pendant trente ans, il a témoigné de la plus fine intelligence et du style le plus juste, d'abord dans les valets de répertoire (il avait débuté en 1900, je crois, dans Figaro du *Barbier de Séville*) puis assez vite, dans une longue série de personnages pittoresques, depuis les paysans naïfs (Alain de *L'Ecole des Femmes*, Lubin des *Fausses Confidences*) ou rusés (Maître Blaise de *L'Epreuve*) jusqu'aux étonnantes silhouettes de M. Loyal, de l'Apothicaire dans *Pourceaugnac*, de Marphurius du *Mariage Forcé*, d'Antonio du *Mariage de Figaro*.

Le corps demeuré très mince, la jambe héronnière, un profil court très XVIII[e] siècle s'alliaient dans son aspect à une sorte de solidité qui, chez un autre, eût confiné à la rudesse. Mais son art de comédien, fait de touches aigües et caractéristiques dans une exécution volontairement simple (dont l'apparente nonchalance déguisait une extrême sûreté), gardait toujours une manière d'aristocratie jusque dans les compositions les plus haillonneuses où son sens du pittoresque atteignit à des réussites inoubliables. Tout demeurait éclairé en fin de compte selon un rayon de fantaisie souveraine. La composition d'un rôle était pour lui l'amusement d'un artiste, le « caprice » du peintre ou l'improvisation du musicien, et non le minutieux labeur de la fourmi mosaïste.

Cela, c'était la marque de son intelligence et d'une culture humaniste qui débordait amplement la spécialisation théâtrale. Dans les premières années du siècle, la Comédie étincelait d'une couronne de gloires dont les carrières étaient déjà longues et les goûts définitivement fixés. Cornélienne, racinienne et moliéresque avec une puissante certitude, la Comédie, quant aux temps modernes, s'arrêtait à Hugo et au Parnasse. Croué, condisciple et ami intime de Jacques Copeau, amena dans la Maison l'air neuf du symbolisme. Ses cadets de dix ans, dont j'étais, lui durent la révélation de la fameuse anthologie du *Mercure*, et aussi du Péguy des *Cahiers*, du Claudel de *Tête d'Or* et de *Connaissance de l'Est*, du Nietzsche de *Zarathoustra*. J'ai encore chez moi le cahier où j'ai copié, avec l'enthousiasme des adolescences, le fameux *Partage de Midi*, alors introuvable, et dont Croué possédait un des exemplaires rigoureusement hors-commerce...

Il avait été des troupes combattantes de *Pelléas* et il fut de la fondation de la N. R. F. Enfin ses loisirs campagnards, dans cette même maison rose de la vallée de Chevreuse où il est mort, et qu'il venait d'acquérir, furent employés pendant de longs mois à réaliser avec Copeau l'adaptation des *Frères Karamazov* qui fut en 1911 un des grands succès du naissant Théâtre des Arts de Rouché, et qui détermina en grande partie la carrière d'acteur de Copeau et la fondation du Vieux-Colombier. Dullin s'y révéla dans Smerdiakov, Jouvet, totalement inconnu, jouait le Père Zosima, Escande, sous le nom de Candès, un obscur cocher...

L'influence de Croué fut grande sur certaines réalisations du Tricentenaire de Molière en 1922. C'est là que, dans un hardi décor de

Granval (le premier du genre, rue Richelieu) il restitua un Scapin sarcastique, vêtu en Brighella (c'était encore une innovation) les cheveux noirs ras tondus et les oreilles ornées d'anneaux, sentant les galères encore proches, et la cynique insouciance méditerranéenne. Son renouvellement du rôle dans la Maison et ailleurs, a fait école sans qu'on songe assez souvent à lui en faire l'honneur.

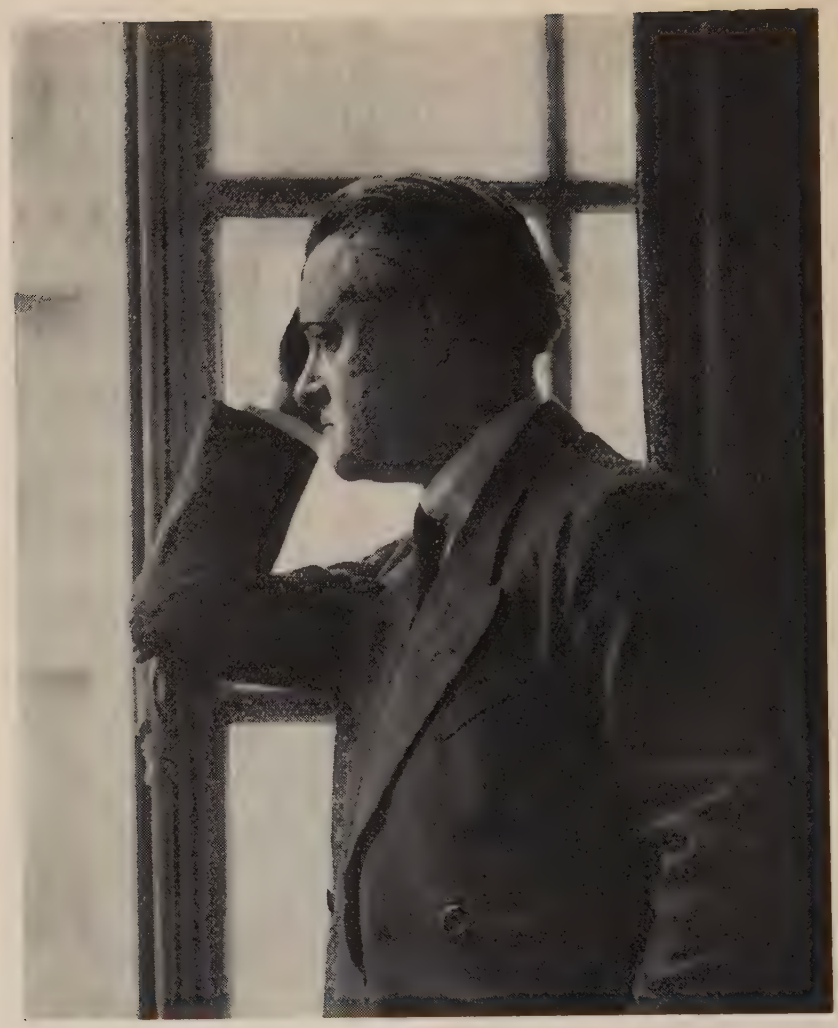
Titulaire de la Classe d'ensemble au Conservatoire, il a marqué à son influence les jeunes qui furent assez intelligents pour capter ses secrets (avant tout la familiarité et le pittoresque dans le style, si totalement assimilé qu'il devenait une seconde nature), à travers un enseignement qui se gaussait de la minutie esclavagée des méthodes pédagogiques.

Il avait quitté la scène en 1936, prématurément, pour se consacrer mieux à sa seconde vie, qui était celle d'un « honnête homme » du XVIII[e] siècle, cultivant ses terres parmi sa famille et ses amis, greffant ses poiriers et surveillant ses roses — celle qu'il mena jusqu'à la fin.

DUSSANE.

On s'étonnera peut-être que nous n'ayons pas consacré plus de place à ces pages du souvenir. Mais nous ne pouvons ni ne voulons faire de cette Revue une réplique de cette publication périodique que connaissent bien les historiens des derniers siècles : *Le Nécrologe*...

Nous rappelons aux membres de notre Société que notre Service de Documentation tient à leur disposition tous documents bibliographiques, biographiques et autres que nous recueillons, en vue de la constitution des « ARCHIVES ET DU MUSEE DU THEATRE » qui est un des objets essentiels de notre activité.



GASTON BATY

26 mai 1885 - 13 octobre 1952

Membre du Comité Directeur de la Société d'Histoire du Théâtre

Au moment où nous mettons sous presse, nous apprenons la mort de Gaston Baty.

Le plus sûr hommage que notre Société en deuil puisse rendre à la mémoire du dernier survivant du « Cartel », est d'offrir aux historiens des « Documents » sur sa vie et son œuvre dans un prochain numéro de notre Revue et de réunir et conserver tous ceux qu'on voudra bien lui communiquer.

NOS ENTRETIENS EN SORBONNE

I

LE THEATRE UNIVERSITAIRE AMERICAIN

Amphithéâtre Descartes

1er mars 1952

Invité par le Département d'Etat de Washington, M. André Villiers a procédé à une enquête minutieuse sur l'organisation et le rôle des départements dramatiques des universités américaines. C'est le résultat de ses observations et de ses réflexions qu'il a exposé en Sorbonne, pour la Société d'Histoire du Théâtre, le 1er mars 1952.

M. Villiers s'est attaché à montrer l'importance du théâtre universitaire et scolaire, conçu comme moyen de culture évidemment, mais assurant d'autre part une fonction essentielle dans la production dramatique, dans la formation des divers artisans du théâtre et dans l'entretien du public. Divers facteurs sociologiques de l'évolution des Etats-Unis au xxe siècle (notamment la crise économique des années 1930, la concurrence du cinéma, la concentration des activités industrielles et commerciales) expliquent sans doute la structure actuelle du théâtre, les théâtres universitaire et « communautaire » occupant une place prépondérante dans l'ensemble du pays. Dans une situation grave qui mettait l'art dramatique en péril, les universités américaines ont eu conscience de leur responsabilité. Leur effort pour la sauvegarde d'une valeur inestimable, couronné d'un succès indéniable, réjouit tous ceux qui ont confiance dans le destin du théâtre.

Les départements dramatiques toujours bien équipés — et parfois somptueusement — ont un programme d'études complètes que sanctionnent les plus hauts titres universitaires; ils forment méthodiquement des acteurs, des décorateurs, des metteurs en scène, des techniciens, des auteurs. Les représentations intéressent toute la communauté, du « campus » et de l'extérieur.. Sans entrer dans le détail des pédagogies en honneur, M. Villiers souligne certains aspects spécifiquement américains de l'enseignement du « playwriting » et de « l'acting », à titre d'exemple.

Le développement même de ce théâtre universitaire ne peut s'accomplir sans soulever de problèmes. C'est ainsi que l'on peut distinguer deux états d'esprit correspondant l'un à un désir plutôt d'efficace professionnel, l'autre à un souci primordial de culture. M. Villiers pose en outre la question du développement possible d'un concept universitaire du théâtre et signale les conséquences d'une forte empreinte technicienne.

La structure de l'université américaine, son régime d'option ont permis la création et l'essor des départements dramatiques. Les conceptions traditionnelles de l'université française n'autorisent pas l'adoption de tels départements, les problèmes se posant différemment et réclamant en conséquence des réponses différentes. Il n'en demeure pas moins que l'expérience des départements dramatiques américains peut être d'un précieux enseignement pour l'institution

chez nous de disciplines d'études dramatiques que M. Villiers appelle en conclusion.

A la suite de l'exposé, diverses questions posées par les auditeurs permirent au conférencier d'apporter quelques précisions sur la formation classique, le niveau des études, la présentation des pièces, le répertoire lyrique. L'intervention de M. James C. Faulkner, qui insiste sur le travail collectif dans les départements dramatiques et sur les conséquences de leur extension prodigieuse, corrobore les observations de M. Villiers. M. Léon Chancerel évoque certains grands exemples de création collective, dont celui de Jacques Copeau et de son école et, résumant le débat, il rappelle enfin les vœux formulés par la Société d'Histoire du Théâtre pour la création d'une chaire d'Histoire du Théâtre et des « laboratoires » qu'elle commande.

II

MOLIERE
COMEDIEN ET DIRECTEUR DE TROUPE

Amphithéâtre Guizot
22 mars 1952

M. René Bray, professeur à l'Université de Lausanne, vint parler de la vie « professionnelle » du comédien Molière. Avec beaucoup de clarté, M. René Bray résuma les diverses études faites dans ce sens et le résultat de ses propres recherches et travaux. Il sut mettre en lumière les quelques documents que l'on possède actuellement sur les conditions de la représentation au XVII[e] siècle, à Paris et dans les provinces. Les questions posées par les étudiants permirent d'approfondir quelques points et suscitèrent quelques interventions touchant le mode de déplacement des comédiens, leurs itinéraires, leurs bagages, l'équipement des jeux de paume et autres lieux de la représentation, le patronage des Grands, le financement des spectacles, etc.

Nous avons eu le plaisir de constater combien les étudiants, les élèves de lycées et aussi les élèves du Conservatoire d'Art Dramatique, prirent intérêt à cet entretien familier particulièrement vivant.

III

LE THEATRE DU MERVEILLEUX

Amphithéâtre Descartes
29 avril 1952

Historienne du ballet en Amérique, Miss Marian Hannah Winter a réuni une riche documentation sur le Théâtre du Merveilleux à

l'occasion de sa thèse soutenue en Sorbonne. (1) Elle a bien voulu en faire bénéficier les membres de notre Société.

« Qu'est donc le Théâtre du Merveilleux ? »

— Le Théâtre du Merveilleux fait vivre devant nous le domaine du fantastique, voire de l'impossible. Comme le disait Théodore de Banville de la pantomime, c'est l'évasion pure, essentielle. Il représente parfois le monde, surnaturel ou exotique, que les hommes essayent de reproduire littéralement. On s'aventure dans le temps, dans l'espace, dans les éléments. D'autre part, l'homme se pare d'un pouvoir surnaturel; il essaie « d'hommifier », comme disait Grand-Carteret, les chiens, les éléphants, les chevaux, les puces et les mécanismes d'automates. Il préfigure les mondes quasi-imaginaires de H. G. Wells et de Jules Verne.

Ce théâtre peut très bien se passer de la parole, quelquefois même de la pensée. Quand on y ajoute la poésie, on arrive parfois à un chef-d'œuvre, tel que le ballet Giselle.

Qu'il s'agisse d'un « sauteur » de la foire, d'une ballerine à l'Opéra, d'un film de Méliès ou de Disney, le Théâtre du Merveilleux exige la perfection technique. *Par la jonglerie, la prestidigitation, l'équilibrisme, il défie les lois de la gravitation. Les acrobates, les danseurs, les peintres-décorateurs, les dompteurs ou les magiciens en sont les interprètes idéals. Un maître de cérémonies qu'on appelle le metteur en scène s'empare de toute cette équipe.*

Si la vraie poésie de ce théâtre est dans le spectacle pur, sa force et la seconde raison de son immense popularité à travers le monde occidental est sa moralité.

Nous ne saurions trop insister sur l'élément indispensable à ce théâtre : la connaissance parfaite du métier. *Car si l'on produit des illusions, les moyens et les techniques par lesquels on y arrive interdisent toute tricherie.*

Les traditions du théâtre du merveilleux sont anciennes, aussi anciennes que l'existence des grandes familles foraines. »

Ayant ainsi défini le théâtre du merveilleux et ses lois, Miss Winter ne pouvait, dans les limites d'une conférence, traiter en totalité un aussi vaste sujet. Elle choisit d'étudier spécialement certains « livrets » de provenance française devenus article d'exportation à travers l'Europe et l'Amérique. Elle évoqua Alexandre Placide, Français, ancien danseur de corde chez Nicolet et à Sadlers Wells à Londres, auteur de pantomimes foraines, qui introduisit en 1794 le ballet-pantomime en Amérique, les décorateurs et machinistes, l'Anglais Grieve et Charles Ciceri, cousin de P. L. C. Ciceri, qui préparèrent l'introduction sur la scène américaine des mélodrames de Pixérécourt, des pantomimes spectacles et des ballets romantiques.

Parmi les spectacles français ainsi exportés avec grand succès, Miss Winter analysa l'*Eléphant du Roi de Siam*, triomphe des éléphants Baba et Kiouny, créé à Paris au Cirque Olympique, qui triompha à Londres et en Amérique (jusqu'en 1857), les *Quatre Eléments*, de Dumersan et Brazier, dont on retrouve de nombreuses scènes dans les films de Méliès, — ce qui entraîna naturellement Miss Winter à parler des « Mazuriades » et de leur créateur Mazurier (à qui l'on doit un Polichinelle moins brutal que Punch, moins ruffian que Pulcinella, exubérant et malicieux, d'un comique dépourvu d'ironie macabre) qui fit ses débuts parisiens à la Porte-Saint-Martin

(1) Cf. R.H.T. 1951 n° IV, p. 432.

en 1823 dans un ballet-pantomime de Blache fils « *Polichinelle Vampire* »; puis le personnage de Jocko dans « *Jocko ou le Singe du Brésil* », le « bon singe » proche parent du « bon sauvage » de Jean-Jacques Rousseau, qui devait susciter de nombreuses imitations. (2)

Immense domaine qui ouvrit aux auditeurs surpris et passionnés bien des horizons prestigieux. (3)

---

(2) Il y aurait une bien curieuse étude à faire sur le personnage du Singe au Théâtre. Faut-il rappeler les Singes de la *Finta Pazza* et divers canevas, tels qu'*Arlechino servo incantato*, où l'Arlequin Dominique, déguisé en singe, faisait tous les lazzi idoines au personnage ou encore, au XIXe siècle, le singe Gogo qui fit le succès de la *Chouette et la Colombe* et celui que remporta Charetoun dans le rôle du Singe Biribi (Th. des Folies Nouvelles, 1855) ou encore Peer Gynt en proie aux singes... et tant d'autres -

Les registres de vente du Cartonnier Hallé (Cf. R.H.T. 1948-1949, nos I-II-III, p. 33 et 165) témoignent de cette vogue des singes au début du XIXe siècle. Nous y relevons les mentions suivantes : 1807 : « à M. Mathieu, 1 tête de singe en carton et peint au naturel, 6 francs. 1810 : A M. Sanctus, 2 têtes de singe à 3 francs pièce. Fourni au Théâtre des Jeux Gymniques 36 têtes de singe de différentes grandeurs à 2 francs pièce (pour *Lapeyrouse ou le Voyage autour du monde*). A M. Frédéric (Frédérick Lemaître) masque de singe pour la même pièce. 1811 : 24 têtes de singe au Cirque Olympique. 1814 : 1 tête de singe à M. Franconi, une autre (à 4 francs) à M. Rose, etc... » L'acteur Bouffé, dans ses *Souvenirs*, évoque *Jocko* « où Mazurier, écrit-il, était admirable et produisait l'illusion au point de faire pleurer en jouant la mort de ce pauvre animal » et raconte comment il joua lui-même, à la Gaîté, un des deux rôles de Singe (l'autre étant tenu par Perrot, futur premier danseur de l'Opéra) qui connut un énorme succès pendant l'été 1824, par une chaleur de trente degrés : « Nous étions tellement mouillés dans ces costumes de singes, qu'on se voyait forcé de nous dépouiller de nos peaux, comme des lapins, et de les exposer au soleil afin que nous puissions les remettre le lendemain. On fut même obligé d'en confectionner de rechange; ces peaux ne coûtaient pas moins de 250 francs pièce... »

(3) Nous sommes heureux de signaler l'article abondamment illustré que Miss Winter vient de publier dans le premier numéro de *Opéra, Ballet, Music-Hall* (*Publications de l'Institut International du Théâtre*, Olivier Perrin, édit.).

Le Singe Jocko (*Collection M.-H. Winter*)

NOS EMISSIONS

"PRESTIGES DU THEATRE"

(Chaîne Nationale)
SAISONS 1951-1952
(suite)

I

ALFRED DE MUSSET ET LE THÉATRE
(17 février - 13 avril)

L'auteur injouable. Les caprices de Marianne. Fantasio. On ne badine pas avec l'amour. Lorenzaccio. Le Chandelier. Il ne faut jurer de rien. « Le lilas foudroyé ».

Le Comédien : Pierre Fresnay
La Comédienne : Monique Mélinand
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel

Ont participé à ces émissions : Mmes M.-M. Barbulée, Lucienne Letondal, Madeleine Renaud. MM. Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, André Brunot, Michel Etcheverry, Fernand-René, Fernand Ledoux, Jean Richard.

Textes de Léon Chancerel. Réalisation René Guignard. Secrétariat et Régie : Rose-Marie Moudouès.

II

L'ÉVOLUTION THÉATRALE D'ANTOINE A COPEAU

1.

ANDRE ANTOINE
(6 janvier - 3 février)

De l'Elysée des Beaux-Arts à la Rue de la Gaîté. Le Théâtre Libre à Montparnasse. Antoine au Boulevard de Strasbourg : apogée, décadence et fin du Théâtre Libre (1888-1895). *De l'Odéon au Théâtre Libre et du Théâtre Libre à l'Odéon* (1897-1905). *La vieillesse et la mort.*

Ont participé à ces émissions : Mmes Lise Delamarre, Lucienne Letondal, Monique Mélinand. MM. Henri Beaulieu, Léon Chancerel, Michel Etcheverry, Fernand-René, Daniel Lecourtois, Henri Rollan.

2.

PAUL FORT ET LE THEATRE D'ART
(27 avril - 4 mai)

Ont participé à ces émissions : Mmes Eléonore Hirt, Monique Mélinand. MM. Léon Chancerel, Michel Etcheverry, Paul Fort, Paul Oetly, Henri Rollan.

3.

LUGNE POE ET LE THEATRE DE L'ŒUVRE
(18 mai - 22 juin)

Naissance de l'Œuvre. Pelléas et Mélisande. *« La Foudroyante Offensive ». La Quête du Poète. Ibsen et Lugné. Qui était Lugné ?*

Ont participé à ces émissions : Mmes Dussane, Simone Félix, Lucienne Letondal, Monique Mélinand, Denise Pezzani. MM. Léon Chancerel, Jacques Duby, Michel Etcheverry, Fernand-René, Jacques Robichez, Henri Rollan, François Vibert.

4.

JACQUES ROUCHÉ ET LE THÉATRE DES ARTS
(29 juin - 27 juillet)

Jacques Rouché et le Théâtre des Arts (1910-1913). *Un événement :* les Frères Karamazov. *Les débuts d'Henri Ghéon au Théâtre :* Le Pain. *L'appel de la musique et de la danse. Du metteur en scène.*

Ont participé à ces émissions : Mmes Monique Baudry, Eléonore Hirt, Lucienne Letondal, Denise Pezzani, Valentine Tessier. MM. Léon Chancerel, Maurice Jacquemont, Roger Karl, Henri Rollan, François Vibert.

Le Comédien : Henri Rollan
La Comédienne : Monique Mélinand et Lucienne Letondal
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel

Textes de Léon Chancerel (avec la collaboration de Paul Blanchart et de Jacques Robichez). Réalisation René Guignard. Secrétariat et Régie : Rose-Marie Moudouès.

Hors Série

MESSAGE DE LOUIS JOUVET
(10 février)

Ont participé à cette émission : Mlle Monique Mélinand. MM. Jean-Louis Barrault, Jean Dalmain, Michel Etcheverry, Jean Richard, Georges Riquier.

(Audition d'une page des *Enfants Humiliés*, lue par Louis Jouvet, et de la Scène III de l'acte III de « Tartuffe »).

PIERRE RENOIR
(16 mars)

Ont participé à cette émission : Mlle Monique Mélinand. MM. Pierre Fresnay et Léon Chancerel.

(Audition de la scène 13, acte II de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*).

A PROPOS DES REPRÉSENTATIONS DU PICCOLO TEATRO
Goldoni à Paris et la Commedia dell'Arte (1762-1780)
(11 mai)

Ont participé à cette émission : Mlle Lucienne Letondal. MM. Henri Rollan et Léon Chancerel.

En visite : MM. Samy Lattes, Paoli Grassi, directeur du Piccolo Teatro de Milan, et les comédiens de la troupe : la signora Adriana Silvieri, MM. Antonio Battistella, Checco Rissone, Nino Cestari, Marcello Moretti.

IL Y A UN AN, A 20 h. 15
LOUIS JOUVET NOUS QUITTAIT...
(16 août)

Ont participé à cette émission : MM. Léon Chancerel et Michel Etcheverry.

(Audition du récit de la mort de Molière par Grimarest, lue par Louis Jouvet). Textes de Léon Chancerel. Réalisation René Guignard. Secrétariat et Régie : Rose-Marie Moudouès.

ASSEMBLEE GENERALE

Retardée en signe de deuil par la mort de notre Président, elle s'est tenue, le 23 février dernier, dans la salle des Commissions de la Direction des Arts et Lettres, sous la présidence de M. Jacques JAUJARD, Directeur Général des Arts et Lettres, assisté de Mlle Jeanne LAURENT, sous-directrice des Spectacles et de la Musique.

M. JAUJARD ouvre la séance par un hommage à Louis JOUVET :

« Sa mort fut pour le théâtre tout entier et pour l'art sous toutes ses formes une perte dont l'étendue, la gravité et la cruauté sont particulièrement sensibles à la Société qui, sous son impulsion, grâce à son prestige national et international et grâce aussi, il faut bien le dire, à sa générosité avait réalisé une partie de son vaste programme et se disposait à entrer dans une phase nouvelle.

« Au lendemain de la mort de Louis Jouvet, un de vos Vice-Présidents, un de ceux qui étaient parmi les plus anciens collaborateurs de Louis Jouvet, parmi ses amis les plus chers, est venu me trouver, je dois dire, malheureux et désemparé. Il m'a confié ses inquiétudes, son désarroi et je lui ai dit que son devoir était de « continuer » la tâche de Louis Jouvet à laquelle le sort lui avait permis d'être associé depuis de longues années. Ce que je lui disais ce jour-là, je pense que c'est aussi le sentiment de votre société tout entière. Continuer à travailler en s'efforçant de réaliser sans lui, même avec des moyens diminués de par sa propre disparition, les buts qu'il vous avait proposés, n'est-ce pas l'hommage le plus conforme à sa nature que vous puissiez rendre à votre illustre Président. C'est dans ce sens qu'il vous faut continuer tous les jours à travailler et c'est donc dans cet esprit que je proclame ouverte cette Assemblée Générale; dans une pensée commune de fidélité affectueuse à Louis Jouvet. »

Etaient excusés : MM. JEAN-LOUIS BARRAULT, PIERRE BERTIN, à la veille de leur départ en tournée (Italie, Belgique, Pays-Bas), JACQUES CHESNAIS, en tournée en Turquie, PIERRE MÉLÈSE qui assura toute cette saison des cours d'histoire du théâtre au Canada, GEORGES LARCHÉ, notre trésorier, qui profitait d'un voyage en Afrique occidentale pour y développer l'action de la Société, GUSTAVE FRÉJAVILLE, J.-G. PRODHOMME, empêchés par leur état de santé.

Mlle ROSE-MARIE MOUDOUÈS, secrétaire, donne lecture du rapport moral de la Société. M. JAMATI, en l'absence de M. GEORGES LARCHÉ, a bien voulu lire le rapport financier. Après intervention de MM. LÉON CHANCEREL, Jacques JAUJARD, GEORGES JAMATI, Mme DUSSANE, M. ANDRÉ BOLL, Mme LELIÈVRE, Mlle R.-M. MOUDOUÈS, MM. PIERRE DUJAT, LÉON MOUSSINAC, RAYMOND COGNIAT, HENRI LELARGE, Mme HORN-MONVAL, MM. BERNARD ZIMMER et PAUL ABRAM, les rapports sont approuvés à l'unanimité.

COMITÉ DIRECTEUR

Conformément aux statuts, 11 sièges étaient à pourvoir. Les membres sortants sont réélus. Est nommé, à l'unanimité des voix, M. ROBERT REY. Le Comité Directeur devra nommer son Bureau lors de sa première réunion. (1)

Au cours d'une de ses réunions, le Comité Directeur, après avoir examiné la proposition faite par M. OLIVIER PERRIN, éditeur, a signé avec lui un contrat d'un an renouvelable lui confiant le soin de l'impression et de la diffusion de la Revue, selon les directives du Comité de Rédaction, qui garde toute la responsabilité du choix des textes et documents et de la rédaction.

Le Comité Directeur remercie les éditeurs français et étrangers qui envoient régulièrement à notre Société ouvrages et périodiques, enrichissant sa bibliothèque. Remercions aussi tous ceux qui, en vue de la constitution des Archives et du Musée du Théâtre nous ont généreusement fait don d'ouvrages, estampes, programmes, affiches et documents divers.

---

(1) Voir p. 2 de la couverture.

LIVRES ET REVUES

BELGIQUE

Honoré LEJEUNE. **Bruxelles-Théâtres 50,** Nantet Hans, édit.

Nous avons signalé (*N° III de l'année* 1951, *p.* 312) l'intérêt de la publication Bruxelles-Théâtres 49 d'Honoré Lejeune, onzième volume de cette série commencée en 1933. Les remarques précédemment formulées demeurent valables pour ce nouveau tome d'une véritable encyclopédie du théâtre vivant et des nouveautés dramatiques, totalisant maintenant 5.400 pages environ et 1.300 pièces étudiées : précieux répertoire et excellent instrument de travail.

Intérêt particulier de notices sur des pièces non encore venues à Paris : *Adoracion,* de Marcelle Maurette (Th. du Parc, 31 janv. 50); *Alberte,* d'A. Mouëzy-Eon, d'après le roman de Pierre Benoit (Nice, 2 janv. 50; Th. des Galeries de Bruxelles, 20 février 50); *Napoléon-Roi,* de Maurice Cimber (Th. du Parc, 17 mars 50); *On aime qui on peut,* de Steve Passeur (Th. Molière, 15 février 50). En cette année 1950, Bruxelles avait également connu avant Paris : *Back-Street, Bobosse, Corps et Ames, L'Ile heureuse.*

Commentaires non moins pertinents sur des pièces d'auteurs belges : *Les Beaux Gestes,* de Jean Sigrid; *Faux Jour,* d'Herman Closson; *Les Folies Bergères,* de Charles Bertin (le titre désigne, presque par calembour, les folies hantant une famille assez détraquée); *Le Miracle* et *La Visite,* de Roger Avermaete; *Le Prisonnier de Beersel,* de Louis Boxus; *Rossignols de Castille,* de Claude Spaak; *Thyl Ulenspiegel,* adapté par Théo Fleischmann, et *A chacun selon sa faim,* de Jean Mogin, dont Paris avait eu l'heureuse primeur.

Paul Blanchart.

ETATS-UNIS

Glenn HUGHUES. **A History of the American Theatre (1700-1950),** New York, Samuel French, 1951, 14×21, 562 p., ill. hors-texte.

D'une documentation considérable, répertoriant toutes les ressources du théâtre américain, situant en lieux et temps les troupes, les auteurs, les acteurs, les répertoires, les salles, les activités multiples de la vie théâtrale en rapport avec les événements, ce gros ouvrage, truffé de renseignements biographiques et de références statistiques, est toujours clair et d'une lecture aisée. Procédant par tranches chronologiques bien nettes, il rend de manière saisissante le développement du théâtre américain, ses crises et ses époques de prospérité, ses problèmes anciens et actuels. Le propos de l'auteur, directeur du Département dramatique de l'Université de Washington, n'est pas de philosopher sur les œuvres et les hommes : ses jugements sont précis et ne se perdent pas en commentaires; ils font le point, éclairent le tableau, et l'image qui se dégage du pointillisme des faits est extrêmement vivante.

L'amateur de la petite histoire glanera les informations les plus diverses et les plus captivantes : l'introduction du gaz au théâtre

en 1816, la singularité de l'habillement des comédiens à la fin du XVIII[e] siècle, le succès de *La Case de l'Oncle Tom*, si considérable, qu'il donne naissance à une forme originale de représentations : les « Tom Shows », la révolte des acteurs et la grève de 1919, etc... L'historien des mœurs trouvera d'amples sujets de méditation dans le succès du *Cato*, d'Addison, en 1778, et la vogue de Kotzebue en 1800 qui répondent aux aspirations du temps, dans la lutte âprement poursuivie jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle que, pour s'instaurer, le théâtre doit mener contre les Quakers et l'esprit puritain. Il ne manquera pas d'être frappé par le développement des trusts (le Theatral Syndicate » dès 1896 et les « Schuberts ») allant dans le sens des grandes concentrations commerciales... La courbe est bien tracée, depuis les premiers pas modestes et tardifs (environ 1700), en passant par les quatre grands centres dramatiques en 1800 (New-York, Philadelphie, Boston et Charleston) et le transfert de la suprématie théâtrale de Philadelphie à New-York dans le premier quart du XIX[e], la grande vogue de 1900, les années de prospérité avec une quantité considérable de théâtres de répertoire sur tout le territoire et une abondance de tournées, jusqu'à la chute des années 1930, la glissade vertigineuse correspondant à la crise économique et à la concurrence croissante du cinéma qui nous conduit à la dernière actualité. Le développement du théâtre dans les universités (auquel est associé dès le début du siècle le nom de George Pierce Baker), l'essai manqué d'un grand théâtre de répertoire à New-York en 1909, l'essor des « Community Theatres », le mouvement amateur que le *Civic Theatre* de Mac Kaye, dès 1912, situe dans une perspective sociale des loisirs, la grande expérience du « Federal Theatre Project » (1935-1939) sous la conduite de Mrs Flanagan... autant d'événements clairement exposés qu'il est indispensable de connaître si l'on veut comprendre la situation présente du théâtre américain.

Les multiples contributions étrangères sont soigneusement indiquées. Nous noterons, pour ce qui nous concerne, les théâtres français de New-Orleans (le premier en 1791), précédant même l'installation des troupes de langue anglaise, et de Charleston (1794), les tournées de Réjane, Sarah Bernhardt, Coquelin... Parmi les influences européennes, M. Glenn Hughes n'a pas oublié de citer celle du Vieux Colombier avec une épithète louangeuse. Nous y sommes d'autant plus sensible que si Copeau compte de réels admirateurs aux Etats-Unis, ceux qui le connaissent sont en fait peu nombreux. Et l'on est surpris, malgré tout, dans cet inventaire minutieux et sympathique au théâtre français, de ne pas trouver trace du passage de Copeau et de sa troupe aux Etats-Unis. Celui de Sarah Bernhardt, à la même époque (1917), n'a pas été omis : le fait est significatif.

L'intérêt du livre de M. Glenn Hughes est donc grand à bien des égards. C'est un remarquable instrument de travail qui rendra les plus grands services.

ANDRÉ VILLIERS.

MARGO JONES. **Theatre in the round,** New-York, Rinehart and Company, 1951, 13,5×20, 244 p. ill. hors-texte.

Le livre de Mlle Margo Jones est précieux à plusieurs titres : il défend une esthétique, conte une expérience personnelle et propose une politique du théâtre aux Etats-Unis. Egalement indispensable

à qui s'intéresse au « Théâtre en rond » (dans lequel l'auditoire entoure l'aire de jeu), l'excellent petit livre de M. Glenn Hughes, *The Penthouse Theatre*, faisait état déjà d'une expérience positive. La directrice du Théâtre de Dallas, premier théâtre professionnel « dans le rond », cherche de même manière à édifier par l'exemple. Aussi bien, la justification purement théorique de cette forme d'expression dramatique est-elle rapide et sans recherche poussée dans l'analyse. L'auteur n'est pas fanatique; son idéal serait celui d'un théâtre « flexible ». Ce sont les contingences pratiques qui l'ont conduit au jeu dans l'arène. Quel que soit son faible pour le « théâtre en rond », Mlle Margo Jones ne prononce pas d'exclusive contre la scène à l'italienne. Son point de vue est réaliste : seul, le « théâtre en rond », légitimé aussi bien artistiquement qu'historiquement, par son économie, par les commodités qu'il offre, matérielles et financières, peut permettre aujourd'hui l'établissement d'une troupe régulière et professionnelle dans toute grande ville des Etats-Unis et assurer ainsi l'essor du théâtre américain. C'est là le thème majeur de l'ouvrage; il apparaît dès les premières pages, on le retrouve dans la conclusion, il revient sans cesse avec insistance. Mlle Margo Jones rêve d'un théâtre régulier dans toute ville de plus de cent mille habitants. Régulier, pour répondre à la nécessité quotidienne; professionnel parce que seule une troupe professionnelle peut fournir ce travail, et avec la compétence que donne l'exercice réel et continuel de l'art. L'exploitation régulière seule assurera les débouchés nécessaires aux auteurs, la sécurité matérielle aux interprètes et suscitera en conséquence les divers talents de la scène.

Les vues de Mlle Margo Jones sur le théâtre paraissent ainsi extrêmement justes et fécondes, qu'elle mette vigoureusement l'accent sur le rôle premier de l'auteur ou qu'elle s'élève contre le mirage d'un théâtre de second plan qui, malgré sa prolifération, ne servirait pas nécessairement l'art dramatique. Elle est loin de diminuer les mérites des théâtres universitaire et communautaire, mais elle en voit les frontières et elle sait reconnaître les qualités de Broadway. Son attention se porte sur les œuvres nouvelles d'abord, mais aussi sur les grands classiques.

L'étude comporte naturellement un raccourci de la question des aires de jeu, des Grecs à Gilmor Brown et Glenn Hughes, en passant par Reinhardt, Gémier, Okhlopkov et Copeau dont le rôle dans cette recherche d'un pur espace scénique n'a pas été oublié. Des pages sont consacrées aux problèmes pratiques de l'exploitation et aux remarques concernant le mouvement, le jeu, la mise en scène, la technique, les styles, l'auditoire du « rond », la théorie s'effaçant le plus souvent derrière l'observation.

Le répertoire du Théâtre de Dallas illustre le programme d'action et l'on est heureux d'y relever près des pièces contemporaines, des œuvres d'Ibsen, Shakespeare... Molière qui figure avec *Les Femmes Savantes* dont on déplorera cependant la présentation en costumes de la fin du XVIII[e] siècle.

Illustrations, schémas et graphiques, renseignements bibliographiques complètent fort heureusement la documentation de l'ouvrage. Au-delà d'une discussion d'école qui reste ouverte, on le sent inspiré par l'amour du théâtre et la volonté de promouvoir une renaissance de l'art dramatique aux Etats-Unis.

André Villiers.

FRANCE

H. TRIBOUT DE MOREMBERT. **Le Théâtre à Metz,** tome Ier : Du moyen âge à la Révolution, préface de LÉON CHANCEREL, illustrations de ABEL RILLIARD, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris-Metz, 1952.

Fruit de longues et méticuleuses recherches dans les archives messines, ce livre retiendra l'attention et l'estime non seulement des érudits, mais de tous ceux qu'à un titre quelconque passionne l'histoire du théâtre et qui cherchent à dégager quelques-unes des vérités essentielles, des « lois », d'un art et d'un métier et de tout ce qui constitue ce fait particulièrement complexe et mystérieux : « le fait théâtral ». Avec la mise au point des monographies et études antérieures, ils y trouveront nombre de documents inédits qui leur permettront de compléter, de réviser ou confirmer leurs propres trouvailles et conclusions, comme aussi d'orienter de nouvelles recherches d'ordre particulier ou général.

Quant aux lecteurs non spécialisés, qui ne demandent à la lecture qu'un délassement de qualité, susceptible de les inciter à d'agréables rêveries et réflexions personnelles, ils y trouveront les grandes et les petites chroniques d'une cité, vues à travers celles du théâtre.

Les documents et les dessins d'Abel Rilliard, peintre-décorateur du Théâtre Municipal de Metz, contribuent à l'intérêt et à l'agrément de l'ouvrage.

Puisse le très remarquable exemple donné par M. Tribout de Morembert inciter nombre d'archivistes à entreprendre de pareilles monographies pour les théâtres de leur département et les troupes, fixes ou itinérantes, qui s'y succédèrent. Il en est, nous le savons, qui travaillent dans ce sens. L'auteur de *L'Histoire du Théâtre de Metz* sera, j'en suis certain, heureux de nous voir saluer conjointement des collègues dont le labeur modeste et souvent ingrat mérite tant d'admiration et de gratitude. C'est grâce à de telles monographies qu'il sera possible d'entreprendre un jour cette *Histoire générale du Théâtre en France* dont la publication permettra de reviser bien des données aventurées, de réformer bien des affirmations erronnées et de mettre dans son vrai jour l'ensemble de la vie dramatique française, dont Paris, on l'oublie trop, ne fut qu'un des centres, parmi bien d'autres non moins actifs.

Georges COUTON. **Corneille et la Fronde,** *Publications de la Faculté des Lettres de Clermont,* fasc. 4, Clermont, 1951, in-8°, 140 p.

A propos de *Don Sanche d'Aragon,* de *Nicomède* et de *Pertharite,* conjointement à diverses pièces de contemporains de Corneille (1), l'auteur de *La Vieillesse de P. Corneille* et du *Légendaire Cornélien* (2) poursuit son étude de l'influence des événements politiques

(1) Telles que le *Scévole* de Du Ryer et l'*Artaxerce* de Magnon jouées par « L'Illustre Théâtre » ou le *Prince Rétabli* de Guérin de Bouscal, autre auteur de la troupe de Molière.

(2) Maloine, Deshayes, édit. P. 1949. Cf. C.R. de R. Lebègue dans *La Revue d'Hist. du Th.,* II-1950, pp. 96-97.

contemporains sur la production dramatique des « saisons » 1648-1652. Après avoir rappelé le goût que le XVII[e] siècle avait de l'allégorie et des « romans à clefs », il voit dans *Don Sanche,* « pièce mazarine », la mise au théâtre des problèmes d'un gouvernement tombé en quenouille qui passionnaient la cour et la ville. Sous les costumes d'un autre temps, il retrouve Anne d'Autriche et Mazarin. Nicomède, « prince généreux » chargé de toutes les séductions, n'est-ce pas le grand Condé et la tragédie ne théâtralise et dialogue-t-elle pas *l'Apologie pour MM. les Princes* ? (3)

Quant à *Pertharite,* n'est-il pas probable qu'un rapprochement avec la révolution d'Angleterre s'imposait et que les spectateurs eurent tendance à identifier les malheurs de Charles I[er] et de Charles II et ceux du souverain lombard ?

Il ressort de l'étude de M. Couton que l'histoire de la vie théâtrale d'une époque, du succès ou de l'échec d'une pièce, est intimement liée à la connaissance des faits et de l'atmosphère politique, que non seulement certains « sujets » s'imposent, plus ou moins consciemment, à l'auteur, en fonction de l'actualité et de ses incidences, mais que le sort même des pièces en dépend. Bien plus, le comportement même des chefs de troupe ne fut-il pas souvent conditionné par le climat politique ? Si l'on prenait la peine d'étudier sous cet angle certains « points obscurs » de l'aventure Molière, peut-être ceux-ci le deviendraient-ils moins, car si les troubles de la Fronde expliquent et explicitent certaines pièces de Corneille, les mêmes troubles (avec les menaces de la peste en plus) ne furent pas sans répercussion sur les décisions que, de 1648 à 1653 et au-delà, le jeune chef de troupe et ses associés furent amenés à prendre, comme aussi sur l'itinéraire des fameuses « périgrinations ».

(3) Si l'on admet les conclusions de M. Couton, on peut en venir à se demander si Molière, ses associés et ses amis (dont il semble bien qu'ils furent au moins quelque temps du parti des Princes après avoir d'ailleurs joué la carte Mazarin) n'avaient pas inscrit à dessein *Nicomède* à leur répertoire de campagne. Mais, en ce cas, quelle hardiesse pour Molière d'avoir choisi cette apologie dramatisée pour présenter sa troupe au Louvre, devant le Roi, le 24 octobre 1658, alors que le Prince rebelle ne devait faire sa soumission que deux ans plus tard ?... Ne peut-on voir dans ce choix une des raisons de l'accueil plein de réticences fait, ce jour-là, à la première partie du spectacle sauvé par *Le Docteur Amoureux* ?

S. Wilma DEIERKAUF-HOLSBOER. **Les difficultés d'une jeune compagnie au XVII[e] siècle.** *Les Nouvelles Littéraires,* 22 mai 1952.

Mme S. Wilma Deierkauf-Holsboer, à qui l'on doit la publication de documents inédits sur Alexandre Hardy, a confié aux *Nouvelles Littéraires* le soin d'annoncer sa découverte de trois documents inédits touchant la faillite parisienne de l'*Illustre Théâtre.* (1)

L'abondance des matières nous oblige à remettre à un prochain fascicule la publication intégrale de ces pièces d'archives qui apportent quelques lumières nouvelles sur un point demeuré particulièrement « obscur » : la date du départ de Molière de Paris.

Du moins, grâce à l'article de Mme Wilma Deierkauf-Holsboer, peut-on, déjà, dégager les faits suivants :

(1) Archives Nationales, Y 8681, et Minutier Central, fonds XC, liasse 209.

1° *Dans la seconde moitié de* 1645, *à une date que l'article ne précise pas, mise en gage de tout ou partie de la garde-robe de la troupe et de quelques objets personnels, tels qu'un tableau représentant « une Magdelaine » et « un baston de ballaine garny d'une pomme d'ivoire ». Conjointement à Joseph et Geneviève Béjart et à Georges Pinel, Madeleine Béjart et Jean-Baptiste Poquelin s'adressent à une certaine Anthoinette Simony, qui leur offre contre ce dépôt la somme de* 527 *livres tournois* (2), *à charge pour les emprunteurs de payer immédiatement comptant les intérêts dus pour ce prêt jusqu'au* 18 *décembre courant — ce qui fut fait.*

2° *Le* 19 *décembre, les débiteurs n'ayant point remboursé la prêteuse, celle-ci fait signifier par Me Mathieu Huot un exploit d'assignation en justice à Madeleine Béjart et autres comédiens et comédiennes de l'Illustre Théâtre. Les comédiens font opposition* (22 *décembre* 1645). *Le* 2 *janvier* 1646, *l'affaire est appelée mais les comédiens font défaut. Ils feront encore défaut les* 15 *janvier,* 27 *février et* 13 *mars. Le* 10 *avril, une sentence du Chatelet adjuge à la demanderesse « le profit des défauts » ; le* 5 *mai, elle est autorisée à mettre en vente publique le gage de son prêt. Le jour de la vente (dont on ignore la date et le produit), la troupe n'est représentée que par Joseph et Geneviève Béjart et leur mère Marie Hervé, laquelle, le* 3 *juin, a donné ses pouvoirs à Me André Delamarre, procureur au Chatelet, par devant Mes Droyn et Motelet, notaires.*

Trouvaille d'importance, on le voit, dont on peut, semble-t-il, déduire qu'en décembre 1645, Jean-Baptiste Poquelin et Madeleine Béjart ont quitté Paris. D'autre part, si l'on rapproche ces documents de ceux (publiés plus haut, page 244) que vient de découvrir le Dr Merle aux Archives de Nantes (et si l'on admet ses hypothèses), il apparaîtrait que contrairement à ce que les biographes affirment en se basant sur une note de Du Trallage, Molière et Madeleine n'étaient pas alors dans le Midi de la France mais en Bretagne. (3)

De l'emprunt révélé par Mme Deierkauf-Holsboer, il convient de rapprocher ceux déjà connus de la troupe à François Pommier et de celui-ci à Louis Baulot (17 décembre 1644), de Clérin au paveur Chanteloup (17 septembre 1644) et de J.-B. Poquelin à Jeanne Levé (31 mars 1645) et le remboursement de Catherine Bourgeois à François Pommier (4 novembre 1646).

LÉON CHANCEREL.

(2) Soit environ 260.000 francs de notre actuelle monnaie, d'après les approximations de P. Mélèse (R.H.T. 1950, II, p. 198. Voir aussi même année, même numéro, p. 214).

(3) L'hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable que le duc d'Epernon, gouverneur de Guyenne, était fort impopulaire dans la province où sévissaient en outre la guerre civile et la peste.

John KELLY. **La querelle du théâtre en France de 1657 à 1700.** Thèse pour le doctorat de l'Université de Paris, 1952.

Plus d'un savant français ou étranger avait étudié, avant M. John Kelly, prêtre canadien, cette querelle. Mais, si l'on a le souci de l'objectivité et si l'on fait des recherches approfondies et méthodiques, on peut toujours apporter à nos connaissances des compléments nouveaux et solidements établis. C'est le cas de M. Kelly, et il

faut souhaiter, pour notre instruction, que sa thèse soit bientôt imprimée. Il a consulté de nombreux écrits du temps, livres, périodiques, sermons, mandements épiscopaux, rituels diocésains, etc...

Pour les antécédents de la querelle, il est remonté jusqu'au très rare opuscule publié en 1603 par une certaine demoiselle de Beaulieu. Je regrette qu'il n'ait pas commencé plus haut. Car l'Eglise critiquait les désordres et bouffonneries qui accompagnaient certaines fêtes traditionnelles (fête des Rois, processions avec diableries, etc...) et les allusions anticatholiques qui, au XVI^e siècle, se glissaient parfois dans les farces et les moralités. Les autorités religieuses locales réclamaient un droit de regard sur les textes qui allaient être joués en public. Les mœurs des acteurs professionnels des deux sexes étaient fort décriées. A la fin du siècle, de violentes attaques étaient dirigées contre l'Hôtel de Bourgogne et contre les troupes italiennes. Les farces qui, à cette époque, avaient un regain de popularité, étaient fort peu morales; et, entre Garnier et Corneille, les comédies, pastorales, tragi-comédies et tragédies présentaient plus d'un épisode licencieux ou scabreux. Espérons qu'un historien de notre théâtre fera, pour le XVI^e siècle et le début du siècle suivant, ce que le P. Kelly a accompli pour la période classique.

M. Kelly a bien marqué la succession des principaux faits : la publication des *Devoirs du souverain* du P. Senault (1661), de la traduction française du *Traité contre les comédies* de S. Charles Borromée (1664), des livres du prince de Conti et de Nicole (1666-1667), des ripostes de Racine et de Corneille, la querelle de *Tartuffe* et de *Don Juan*, la conversion de Louis XIV, la querelle suscitée par la lettre du P. Caffaro. Il distingue les attaques contre la tragédie (les personnages amoureux ou glorieux de Corneille), contre les pièces des acteurs italiens, contre les comédies de Molière. Seul, le théâtre scolaire était épargné.

Il ressort de son ouvrage que, malgré des exceptions notables (D'Aubignac, De Pure, les PP. Menestrier et Rapin...), le clergé français était alors plus sévère, à l'égard du théâtre, que celui d'Italie. Des comédiens ont pu servir de parrains et faire leurs Pâques; mais les rituels de certains diocèses les traitaient comme des pécheurs publics, et, en 1694, la Sorbonne déclarait qu'il fallait refuser l'absolution même à leurs violons et à leur afficheur.

Comment expliquer ce rigorisme ? Avec raison, l'auteur se refuse à l'imputer exclusivement à l'influence janséniste. En France, parmi les ennemis du théâtre, beaucoup n'étaient point jansénistes. Il voit dans cette querelle le conflit inévitable entre deux tendances grandissantes : d'une part, le courant de spiritualité, d'autre part, l'esprit mondain et le goût du plaisir à la Cour et à la Ville pendant les débuts du règne personnel de Louis XIV. De ce conflit devait résulter une séparation entre la religion et le théâtre, séparation qu'à la fin de son ouvrage le P. Kelly déplore : « Le théâtre, écrit-il, y a perdu et la religion aussi ».

R. LEBÈGUE.

Jean-Jacques GAUTIER. **Paris sur Scène** (Illustrations de Sennep). Jacques Vautrain, édit., 1952.

Sous un titre paraphrasant spirituellement celui d'un charmant livre d'Alexandre Arnoux, Jean-Jacques Gautier a réuni en volume tout un choix de ses comptes rendus dramatiques parus en majeure

partie dans les colonnes du *Figaro* de 1941 à 1951. Il nous explique dans son avant-propos les scrupules qui l'ont incliné à ne pas refondre ses chroniques selon une perspective dégagée a posteriori. Loyalement, il nous restitue des impressions cueillies au jour le jour, dans la spontanéité d'une réaction directe aux spectacles. Choix, certes, mais les textes adoptés sont insérés ici sans retouches. La valeur documentaire d'un tel ouvrage est évidente : déroulement chronologique déterminant les jalons essentiels de l'activité des théâtres parisiens au cours de ces dix dernières années. Un index alphabétique des noms d'auteurs et d'acteurs, et des titres, constitue d'ailleurs une sorte de grille complémentaire qui permet de rejoindre d'emblée l'œuvre, l'interprète dont on cherche à faire revivre en soi le souvenir. Jean-Jacques Gautier ne se pose pas toutefois en annaliste. L'attrait le plus authentique de ces lignes s'attache à la personnalité de celui qui les écrivit, à sa vision propre. Certes, une évolution est sensible, des articles de début à ceux les plus récents. Une familiarité s'affirme à l'égard des problèmes du théâtre, une autorité se dégage. Mais ce qui surtout nous retient, c'est la bonne foi de ce témoignage, la résolution de ne se laisser contraindre par aucun dogmatisme, par aucune position acquise. Jean-Jacques Gautier accepte les risques d'erreurs: il veut avant tout être honnête avec lui-même, avec ses lecteurs. Et au service de cette honnêteté, de cette sincérité, il apporte des dons de chroniqueur exceptionnellement brillants. On admire la diversité de la présentation, le mouvement, le sens de la notation directe, la volonté de retenir, de cerner ce qu'il y a dans l'art du spectacle de plus fugace, et qui fait son attrait toujours renouvelé : le jeu d'expression d'un visage, l'attitude ou le geste qui fixent le sentiment d'un rôle, l'harmonie particulière d'une voix, le groupement de personnages, l'architecture ou l'éclairage d'un décor qui soulignent une action.

S'il avait voulu choisir une épigraphe à son livre, c'est au vers du poète que Jean-Jacques Gautier aurait pu faire appel :

« Aimer ce que jamais on ne verra deux fois »...

Critique de romancier, sensible à la fuite du temps, aux données humaines du spectacle, et qui, pour autant, à travers l'écrivain, nous découvre l'homme...

JEAN NEPVEU-DEGAS.

On sait la science de l'arabesque et du noir et blanc dont témoignent les dessins de SENNEP, le mordant de leurs légendes. On se réjouit d'en voir tout un lot échapper, grâce à cette publication, au destin éphémère de la feuille quotidienne... Tout au plus regrettera-t-on qu'on n'ait pas étudié davantage leur répartition dans ce volume : en hors-texte pour le moins ou même groupés à la fin du volume, mieux à leur place alors et mieux en valeur.

Alexandre ARNOUX. **Charles Dullin, portrait brisé.** Paris, Emile Paul, 1951, 104 p. Avec une notice biographique établie par Claude CÉZAN.

Ce compte rendu arrive bien tard... A tous ceux qui ont connu, à ceux qui désirent connaître le grand comédien qui nous a quittés déjà depuis plus de deux ans... (il y en aura trois le 11 décembre prochain) est-il besoin de signaler ces pages si émouvantes et si vraies d'un de ses plus anciens compagnons ? Ceux-là et ceux-ci les ont lues et relues... Alexandre Arnoux avait lié amitié avec Charles Dullin, à Lyon, dès avant la fondation de l'*Atelier*. Il fut de « l'époque héroïque », où l'on jouait devant des salles peu rem-

plies, *Huon de Bordeaux, Petite Lumière et l'Ourse, Moriana et Galvan, La vie est un Songe,* où les autos de luxe ne montaient point, par la rue des Martyrs, jusqu'à la place Dancourt.

De ce poème de l'amitié clairvoyante, cette apologie du théâtre et d'un haut idéal personnifiés en un de leurs plus exceptionnels et authentiques serviteurs, l'on n'en peut parler sans le trahir : il faut le lire. Dullin *« saint vagabond voué au théâtre, Folie des planches, comme d'autres furent possédés de la folie de la Croix. »* Quelques photographies peu connues ajoutent à l'attrait si noble et si plein d'enseignements de cette précieuse publication : Dullin à 19 ans, à Lyon, en 1904, Dullin dans Volpone en 1928 et dans Corbaccio en 1939, dans le Père Thénardier des *Misérables* (1934), dans Cassius de *Jules César* (1936), Dullin et son âne, à Nevache (août 1946)...

Jacques LAURENT, Claude MARTINE. **Neuf Perles de Culture.** Pastiches de Jean Giraudoux, J.-P. Sartre, Audiberti, Henry de Montherlant, Paul Claudel, Jean Cocteau, Albert Camus, François Mauriac, Jean Anouilh. Paris, N.R.F., 1952, 312 p.

Il y a deux types de critiques, dit Jacques Laurent : « le critique consommateur » et « le critique créateur », ce dernier, au lieu de goûter un plat en cuisine un autre : « l'objet de la critique créatrice est de se mettre en valeur, elle». On suppose connue l'œuvre concernée. Le pastiche en est la plaisante expression. Paul Reboux et Muller avaient jadis illustré le genre avec esprit et bonheur, avec une tendance, peut-être trop marquée, à la parodie. Pour Jacques Laurent et Claude Martine, reprenant à leur compte une phrase d'André Fraigneau, pasticher c'est « faire gaiement l'amour avec un auteur admiré ». Le pasticheur fait cause commune avec sa victime : « exercice de renoncement où il faut compter sur sa propre maladresse; elle révèlera brusquement les obstacles secrets de l'œuvre mise en cause, comme le mauvais élève dénonce l'art de prestidigitateur en laissant involontairement dépasser de la boîte rigoureusement vide l'aile traîtresse ».

Jeu littéraire subtil, partie dangereuse que les auteurs ont gagnée, et avec d'autant plus de mérite qu'ils l'ont encore compliquée. Pour l'ensemble des auteurs dramatique concernés (Giraudoux, J.-P. Sartre, Audiberti, Montherlant, Claudel, Cocteau, Camus, Mauriac, Anouilh), ils ont réduit le personnel à quatre personnages fixes, à quatre « masques » qui seront tour à tour le duc de Caulaincourt chez Claudel, un roi déchu chez Montherlant, l'héritier d'une firme de vins de Bordeaux chez Mauriac, le secrétaire général de l'Institut des Statistiques, « l'un des meilleurs probabilistes de l'Europe latine », chez Giraudoux, etc... Tout cela est plaisant et même davantage et le pastiche des critiques rendant compte des pastiches ne l'est pas moins. Un jour viendra que les historiens du théâtre contemporain pourront heureusement se référer à cet agréable témoignage. A l'époque heureuse où gens du monde et des lettres se donnaient le divertissement de jouer entre eux la comédie dite de société ou de salon, ces neuf pastiches eussent parfaitement mérités d'être inscrits à leur programme, car les auteurs ont assurément le sens des situations et du dialogue de théâtre.

LÉON CHANCEREL.

GRANDE-BRETAGNE

Geoffrey WHITWORTH. **The Making of a National Theatre.** Faber and Faber, 308 p., illustré, 1951,

Si l'Angleterre n'a pas encore un Théâtre National, ce n'est pas la faute de ceux qui luttent depuis cent ans pour l'établir. Parmi ceux qui ont voulu voir à Londres quelque chose d'analogue à la Comédie-Française — Matthew Arnold, Israël Gollancz, Granville Barker, William Archer — le plus acharné était peut-être Mr Whitworth qui a travaillé toute sa vie sur ce projet. Dans ce livre, paru quatre mois seulement avant sa mort subite à l'âge de 68 ans, Geoffrey Whitworth raconte en détail les étapes qu'il a fallu parcourir pour amener à l'idée d'un Théâtre National une publique indifférence et un gouvernement nettement hostile. Charles II aurait pu doter Londres d'un tel théâtre, au moment de la Restauration, même avant la fondation de la Comédie-Française. Mais hélas ! il n'avait pas d'argent, et il n'aimait que le côté frivole du théâtre. Shakespeare était beaucoup plus loin que Molière, et entre lui et le peuple anglais s'étendaient les années sans théâtres, 1642-1660.

Ce n'est qu'en 1848 qu'un éditeur à Londres, Effingham Wilson, publia une « Proposition » pour un Théâtre National subventionné, dédié à Shakespeare. Que de chemin à parcourir entre cette petite tentative, vite oubliée, et le moment historique où le gouvernement anglais vote (janvier 1949) un million de livres pour un Théâtre National, et où la Reine d'Angleterre en pose la première pierre (juin 1951). Après de grandes défaites, de petites victoires, des jalousies, des projets rivaux — jusqu'à l'amalgamation des deux grandes forces opposées, *The Shakespeare Memorial Committee* et *The Old Vic*, voici maintenant, tout au moins, le principe posé.

PHYLLIS HARTNOLL.

G. L. HOSKING. **The life and times of Edward Alleyn, Actor, Master of the King's Bears, Founder of the College of Gold's Gift at Dulwich,** 1 vol., 288 p., 8 ill. h.-t. Ionathan Cape, London, décembre 1951.

Utile contribution aux travaux de J. Payne Collier publiés en 1843 et 1844 sous les auspices de la *Shakespeare Society*, l'ouvrage de M. G.-L. Hosking trace de l'acteur-directeur Edward Alleyn, contemporain de Shakespeare et rival de Burbage, un vivant portrait. L'auteur s'est attaché à montrer l'ex-directeur du Théâtre de la Fortune s'orienter vers l'éducation et fonder le célèbre collège qui porte son nom, témoignant de la continuité et du développement des institutions qui, du règne d'Elisabeth à nos jours, ont si fortement contribué à la grandeur spirituelle de l'Angleterre.

Lennox ROBINSON. **Ireland's Abbey Theatre a history, 1899-1951.** Londres, Sidgwick and Jackson, 1951. 224 p. ill.

Le 1er juillet 1951, un incendie détruisait l'*Abbey Theatre* de Dublin, construit par l'architecte Joseph Halloway pour servir de

scène permanente à l'*Irish Literary Theatre*, plus tard *Irish National Theatre* fondé en 1899 par Lady Gregory, Yeats et Edward Martin. La nouvelle salle fut inaugurée le 27 décembre 1904; elle n'interrompit son activité que durant la Révolution de Pâques 1916.

M. Robinson, dont la vie fut toute dévouée au service de l'*Abbey Theatre* comme auteur, acteur, metteur en scène et enfin directeur, était tout naturellement désigné pour devenir son historien. La première partie de l'ouvrage est consacrée à l'étude de la littérature irlandaise de 1890 à 1901; dans la seconde est retracée, étape par étape, la vie de l'*Abbey Theatre* avec la liste des créations et de leurs interprètes; la création de l'*Ombre de la Ravine, A cheval vers la Mer, Le Baladin du monde occidental* et, en 1923, les débuts d'O'Casey, la création de *l'Ombre d'un Franc-Tireur* et de *Junon et le Paon* marquent l'apogée du Théâtre de Dublin. En appendice, répertoire de l'*Abbey experimental Theatre*, et de l'*Abbey Ballet Theatre*.

R.-M. Moudouès.

POLOGNE

Claude BACKVIS. **Le Dramaturge Stanislas Wyspianski.** *Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres*, t. XIV, Presses Universitaires de France, Paris, 1952. 1 vol. in-8°, 388 p., 4 pl. h.-t.

A part quelques spécialistes — en vérité fort rares — de l'histoire de la mise en scène, on ignore à peu près tout, en France, de la prodigieuse activité des metteurs en scène polonais au cours de ces soixante dernières années. Parle-t-on de Schiller qui fut un des précurseurs des principes « constructivistes » et autres, aujourd'hui partout répandus et qui tournent déjà aux poncifs, l'interlocuteur non averti songe aussitôt à l'auteur de *Marie Stuart* et au collaborateur de Gœthe à la direction du Théâtre de Weimar !...

Les dramaturges polonais dont certains peuvent être mis sur le même plan que les plus grands maîtres ne sont, il est vrai, guère plus connus de nos compatriotes.

Peut-être le livre que M. Claude Backvis vient de consacrer au dramaturge Stanislas Wyspianski incitera-t-il les historiens et les professionnels du théâtre à prendre du théâtre polonais, de ses poètes, de ses metteurs en scène et de ses acteurs, une vue plus précise. Je dois avouer bien humblement le peu d'étendue de ma connaissance de l'œuvre d'un des plus authentiques poètes dramatiques qui, à la fin du dernier siècle et au début de celui-ci (dans le moment où Antoine créait le Théâtre Libre et Constantin Stanislavski le Théâtre Artistique de Moscou) s'efforcèrent en Pologne de redonner un sens à l'art de la représentation et de rejoindre les hautes aspirations d'un Eschyle, d'un Shakespeare ou d'un Gœthe, dans l'esprit essentiellement national d'un Kochanowski, d'un Mickiewicz ou d'un Slowacki. Ceux qui liront le livre très documenté, très scrupuleux et abondant de M. Claude Backvis — j'entends les hommes de théâtre — y puiseront bien des enseignements et encouragements dans la poursuite d'un haut idéal dramatique. Mais sans doute resteront-ils comme moi sur leur faim. Nous aurions souhaité de plus amples précisions sur les réalisations scéniques de l'œuvre de Wyspianski, dramaturge et peintre, homme de théâtre né, alors que

l'auteur s'attache presque uniquement à l'étude analytique, littéraire et philologique des textes. Nous regrettons que les démêlés de Wyspianski et du directeur du Théâtre de Cracovie, l'ardent Kotarkinski, ne soient que très sommairement indiqués et que ne soitent pas étudiées dans le détail les raisons qui obligèrent Wyspianski à renoncer à la direction de ce théâtre pour lequel il avait personnellement préparé des mises en scène des drames de Shakespeare. Je sais bien que W. Brumer avait précédemment étudié, de ce point de vue, l'homme et l'œuvre dans son *Teatr Wyspianskiege*, publié en 1933, avec une importante documentation iconographique, mais ce livre est à peu près introuvable et il ne fut pas traduit en français.

Je profite de ce trop bref compte rendu pour signaler une étude de M. Claude Backvis sur la tragédie de Kochanowski *Le Renvoi des Ambassadeurs Grecs* (1), dont l'importance est si grande pour l'histoire de l'humanisme et de la naissance du théâtre « classique » polonais au XVI[e] siècle.

LÉON CHANCEREL.

(1) **Le Renvoi des Ambassadeurs Grecs,** tragédie classique et drame polonais, *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, t. XI, 1951, Bruxelles.

L'ART DE LA DANSE

Serge LIFAR. **Traité de Chorégraphie,** 1 vol., 24×19, cart., 232 p., couvert. de RENÉ JOUTET, dessins et litho. de MONIQUE LANCELOT, dans le texte et hors-texte, 32 photos h.-t. Paris, Bordas. 1952.

« J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes choses !... »
PAUL VALÉRY.

Voici un ouvrage qui honore singulièrement l'édition française, parfaite réplique aux nombreux et beaux ouvrages que les éditeurs de Grande-Bretagne ont, au cours de ces dernières années, consacrés au Théâtre et à la Danse. Laissant aux historiens et aux critiques de la Danse le soin d'analyser la partie technique, qu'il soit permis à un non spécialiste de souligner l'importance, à mon sens capitale, que cette publication présente pour les artistes et artisans de la création et du cérémonial dramatiques. Ils y trouveront nombre d'enseignements, de confirmations et de suscitations d'une exceptionnelle qualité dont de nombreux dessins et photographies documentaires viennent encore augmenter l'intérêt.

Un livre exaltant et aussi un livre de travail qui n'exprime pas seulement « l'âme de la Danse » mais l'âme même de l'Art de la représentation, dans la parfaite union de tous les arts et techniques qui participent du Mouvement.

LÉON CHANCEREL.

L'abondance des matières nous oblige à reporter à un prochain numéro les comptes rendus de nombreux ouvrages qui nous ont été adressés par leurs auteurs ou leurs éditeurs. Que ceux-ci veuillent bien nous en excuser.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABREVIATIONS

A. — *Arts.* — **A.N.** — *Age nouveau.* — **B.E.T.** — *Boletin de Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** — *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** — *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** — *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.O.M.** — *Ballet. Opéra. Music-Hall.* — **C.** — *Conferencia.* — **C.R.** — *Compte rendu dans la Revue.* — **D.** — *Dionysios.* — **E.** — *Etudes.* — **E.G.** — *Etudes Germaniques.* — **E.N.** — *Education Nationale.* — **E.T.J.** — *Education Theatre Journal.* — **F.** — *Figaro.* — **F.L.** — *Figaro Littéraire.* — **Fr.R.** — *French Review.* — **Fr.St.** — *French Studies.* — **G.L.** — *Gazette des Lettres.* — **G.R.** — *Germania Review.* — **H.M.** — *Hommes et Mondes.* — **I.D.** — *Il Dramma.* — **J.T.P.** — *Jeux Tréteaux et Personnages.* — **L.F.** — *Lettres Françaises.* — **L.M.** — *Larousse Mensuel.* — **M.F.** — *Mercure de France.* — **M.L.N.** — *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** — *Modern Language Quarterly.* — **M.Th.** — *Master's Thesis.* — **N.L.** — *Nouvelles Littéraires.* — **P.M.L.A.** — *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** — *Quarterly Journal of Speech.* — **R.P.** — *Revue de Paris.* — **R.L.C.** — *Revue de Littérature Comparée.* — **R.T.** — *Revue Théâtrale.* — **S.** — *Sipario.* — **S.A.B.** — *Shakespeare Association Bulletin.* — **St.Ph.** — *Studies in Philology.* — **T.G.** — *Tribune de Genève.* — **T.M.** — *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** — *Theatre Notebook.* — **Y.Fr.St.** — *Yale French Studies.* — **(X...)** *nom du directeur de travaux.*

Cette notice a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUES

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. — *Almanacco dello spettacolo italiano,* 1951. Roma, Ed. dell' Ateneo, 368 p. ill.

2. — *Almanacco dello spettacolo italiano,* 1952. Ibid, 336 p.

3. S.I.A. — *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico* 1950. Roma, 1951, in-8°, 198 p.

4. — *Almanach du cinéma.* XI (1951), ill. Genève, Ed. Echos, 1951, 176 p.

5. — *Dictionnaire de biographie française.* Fasc. XXX (Béguyer-Bergeret de Grancourt). Paris, Letouzey et Ané, 1951, 28×20.

6. — *Dizionari letterario Bompiani delle opere e di personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature.* 9 vol. Bompiani, Milano, 1949-1950.

7. GRANVILLE (W.). — *A dictionary of theatrical terms.* London, A. Deutch, 1952, 216×137, 224 p.

8. HESSE (E. W.). — *Bibliografia de Tirso de Molina.* Bull. Hispanique, T. LI, N° 3.

9. KERSLEY (L.) et SINCLAIR (J.). — *A dictionary of Ballet Terms.* London, Black, 184×120, ill.

II

CATALOGUES

10. *Art mexicain du précolombien à nos jours.* Avant-propos de Jean Cassou. Préface de Fernando Gamboa. Paris, Presses Artistiques, 2 vol.
Catalogue de l'Exposition du Musée d'Art Moderne (mai-juillet 1952).

11. — *Forain, peintre, dessinateur et graveur.* Avant-propos de Julien Cain. Introduction de Paul Léon. *Forain graveur* (1852-1931), par Jean Valéry-Radot.
Catalogue de l'Exposition organisée pour le Centenaire de la Naissance de Forain (Bibliothèque Nationale, juin-septembre 1952).

12. — *Victor Hugo. Cent-cinquantième anniversaire de sa naissance. Introduction de* Julien Cain. *Les manuscrits de Victor Hugo conservés à la Bibliothèque Nationale,* par Suzanne Solente. *Les dessins de Victor Hugo,* par Jean Prinet. Paris, 1952, XXX. 126 p. ill.
Catalogue de l'Exposition organisée à Paris (Bibliothèque Nationale, juin-septembre 1952).

13. PARKS (Gower). — *The W. Somerset Maugham collection of theatrical paintings.* **T.N.** Janv.-mars 1952, Vol. 6, N° 2.

14. ROSENTHAL (H.). — *The Covent Garden Archives.* **T.N.** Vol. 6, N° 2.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

15. BARRAULT (Jean-Louis). — *Entretiens sur le théâtre,* recueillis par J.-M. Conty. **R.T.** N° 19.

16. BATY (G.) et CHAVANCE (R.). — *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours.* Paris, Plon, 1952, in-8° écu. (Réimp.)

17. BONNARD (A.). — *La Tragédie de l'homme. Etudes sur le drame antique.* Neuchatel, La Baconnière, 1951, in-12, 240 p.

18. CHIFFRE (Louis). — *Le théâtre instantanéiste et la pensée dramatique.* Aix-en-Provence, Imp. d'Edit. Provençales, 1951, in-16, 16 p.

19. GIDE (André). — *Evoluzione del teatro.* **I.D.** N° 147-148, 1952.

20. ITKINE (S.). — *Lettre à Pierre-Aimé Touchard.* **R.T.** N° 29.
Dernier message d'Itkine sur l'art du théâtre. Ecrite le 17 janvier 1940.

21. O'HARA (F. H.) et HARMON BRO (M.). — *Invitation to the theatre.* New-York, Harper and Brothers, 1951, XI-211 p.

22. SALACROU (A.). — *Il teatro è liberato.* Biennale de Venezia. N° 7.

23. SOURIAU (E.). — *The cube and the sphere.* **T.E.J.** Mars 1952, Vol. 4, N° 1.
Texte extrait de « Architecture et Dramaturgie ».

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le public

24. BERNARDELLI (F.). - *Teatro senza personaggi.* **I.D.** N° 147-148.

25. MILES (Bernard). — *Spectacle or communion ?* Theatre Newsletter. Vol. 6, N° 136.

26. MITCHELL (Lee). — *The ideal audience.* **E.T.J.** Vol. IV, N° 5, mars 1952.

27. SHEREK (H.). — *Audiences english and american.* Drama, Spring 1952.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

28. ANTOINE (André-Paul). — *Au temps du Théâtre Libre.* Revue des Deux Mondes, 15 nov. 1951.

29. BARRAULT (J.-L.). — *Cinq ans de théâtre.* Annales, N° 13, 1951.

30. — *Temporada Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault.* Comœdia, N° 13 (Brésil).

31. — *Jacques Copeau y el Vieux Colombier.* Cuadernos de Arte Dramatico (Buenos-Aires), N° 2, 1952.
Jacques Copeau : *El teatro popular.* M.-H. Dasté : *Jacques Copeau y el Vieux-Colombier. — Documentationes : Indicationes biograficas. La escuela. Repertorio. Espectaculos de los Copiaus. Copeau lector. Personagios interpretados por Copeau. Escritos, etc...*

32. CHESSELET (R.). — *La Révolution de Copeau va-t-elle aboutir ?* Synthèse, VI, N° 59.

33. RAEDERS (Georges). — *Jacques Copeau.* Comœdia, N° 13.

34. — *La Comédie-Française.* 1680-1951. La Documentation Photographique, N° 55.

35. ROUCHÉ (Jacques). — *Copeau, Dullin, Jouvet au Théâtre des Arts.* Revue des Deux Mondes. 1er avril 1952.

36. — *Repertorio del Teatro Louis Jouvet.* Cuadernos de Arte Dramatico. N° 1, 1951.

37. — *Repertorio del Teatro Pitoëff.* Ibid.

38. BRUCKNER (F.). — *Drame et architecture.* **R.T.** N° 18.

39. CHAPMAN-ANDREWS (W. L.). — *Towards the arena theatre a virtue of necessity.* Theatre in Education, Vol. 5, N° 28.

40. RIPAMONTI (I.). — *Il teatro circolare.* **S.** N° 71, 1952.

41. WUILLEUMIER (P.). — *Fouilles de Fourvière à Lyon.* Préface d'Edouard HERRIOT. **C.N.R.S.** Coll. Gallia.
Etude sur le Théâtre et l'Odéon.

c) La représentation :

mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

42. AMICO (S. d'). — *La regia e i suoi limite : in principio era il « verbo ».* Scenario, N° 7, 1952.

43. ARNOLD (Paul). — *El decorado.* **B.E.T.** N° 31.
Ch. III de « L'avenir du théâtre »

44. BOLL (André). — *Wahkévitch et ses décors.* **T.M.** Vol. I, N° 3.

45. CALENDOLI (G.). — *Il messagio di Jouvet ai registi : il testo sola guida.* Scenario, N° 4, 1952.

46. DOAT (Jan). — *Cours pratique de théâtre : Sur le travail de la mise en scène; II et III.* **R.T.** N° 18 et 19.

47. OXENFORD (Lyn). — *Design for Movement.* London, Garnet Miller.

48. — *Tchelitchew's Drawnings.* New-York, Lincoln Kirstein, 1951.

49. VALENTI (Antonio). — *Il dramma di fonte alla regia.* Scenario, N° 22, 1951.

50. MUSSET (A. de). — *Les Caprices de Marianne.* Mise en scène et commentaires de Gaston BATY. Paris, le Seuil, coll. « Mise en Scène », 1952, 144 p.

51. TCHÉKOV (A.). — « *The seagull* », produced by STANISLAVSKY. London, Dobson, 1952.
Voir aussi N°s 12, 13, 289.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires, etc...

52. AMICO (Silvio d'). — *Scuola di Truco.* Scenario, N° 2, 1952.

53. BROOKE (Iris). — *English costume* 1900 - 1950. London, Methuen, 1952.

54. LAVER (James). — *Drama, its costume and decor.* London, Studio Publications, 1951, 216 ill.

55. LAVER (J.). — *Costumes of the Western world.* London, G. C. Harrap, 1951, ill.

56. LONGYEL-SCHNEIDER. — *Masques primitifs.* Paris, Plon, 1951.

57. ROJINSKII (L.). — *Seventeenth Century Costume.* Londres, Pitman, 1952, in-4°, 42 p.

58. THOMAS (Charles). — *The dramatic student's approach to his make-up.* London, Garnet-Miller.

f) Législation

59. — *Verso la legge per il teatro.* Scenario, N° 19, oct. 1951.
Textes de S. d'AMICO, Carlo TERRON, Giuseppe PARDIERI.

60. — *Le théâtre devant la loi.* The New Statesman and Nation, 3 novembre 1951.
Voir aussi N° 235.

V

LE COMÉDIEN

Vie professionnelle, art et technique, pédagogie, etc...

61. — *Quelle est la responsabilité morale du comédien qui accepte de jouer un rôle tendancieux dans une pièce à thèse ?* La Ronde des Arts, N° 6, 1951.
Réponses de : A. Arnoux, J.-L. Vaudoyer, Maurice Garçon, Marcel Aymé, Jacques Hébertot, Pierre Brasseur, Fernand Gravey, Jean Darcante, Pauline Carton, Marcelle Géniat, Cl. Morgan, Paul Guth, Sacha Guitry, Jean d'Yd, Odette Joyeux, Marcel L'Herbier, Pierre Mac'Orlan, Maria Casarès, Pierre Laroche, Georges Sanders, Joan Fontaine.

62. AIKIN (W. A.). — *The voice.* London, Longmans.

63. ALESSANDRO (E. d'). — *Sentimento e tecnica della recitazione.* Palcoscenico, N° 29, 30 et pass.

64. BURNISTON (Ch.). — *Speech exercises.* London, Poetry Lover's Fellowship, 1952.

65. CASTELLO (G. C.). — *Gli attori e la cultura.* Scenario, N° 3, 1952.

66. MILLET (Marcel). — *La cane et la broche.* Inter-Forain, 1er janv. 1952 et suiv.
Sur le style et la vie des théâtres forains. Souvenirs personnels.

67. MUSGROVE HORNER (A.). — *Speech training.* London, A. C. Black.

68. TERRON (C.) — *Responsabilita dell'attore.* S. N° 69-70, 1952.

69. YD (Jean d'). — *Comédien, acteur, artiste.* La Ronde des Arts, N° 6, 1951.

VI

BIOGRAPHIES

BARRAULT (Jean-Louis).

70. — *Jean-Louis Barrault... man at work.* Theatre Arts, oct. 1951.
Voir aussi N°s 29, 30.

CHAPLIN (Charlie).

71. BESSY (Maurice) et FLOREY (Robert). — *Monsieur Chaplin.* Essai accompagné de textes et dessins de CHARLOT. Paris, Damase, 240 p. in-16 jésus, 120 p.

72. HUFF (Th.). — *Charlie Chaplin.* Edit. en Amérique C/O the International Bookshop, London, 1952.

CHEVALIER (Maurice).

73. — *Ma route et mes chansons.* Paris 1952, Julliard, 224 p. in-8° cour.
T.V. : Y a tant d'amour.

DULLIN (Charles).

74. — *Charles Dullin, portrait brisé.* Paris, Emile Paul, 104 p. in-12, 1951. Avec une notice biographique établie par Claude CÉZAN. **C.R.**
Voir aussi N° 35.

FRANCIS (Eve).

75. — *Les temps héroïques.* Préface de Paul CLAUDEL. Gand, Edit. du Chat qui Pêche, ill.
Souvenirs sur : *de Max, Dorville, Réjane, Max Linder, Claudel,* etc...

FRESNAY (Pierre).

76. GUTH (Paul). — *Portrait de Pierre Fresnay.* Rev. de la Pensée Française. N° 11, 1952.

JOUVET (Louis).

77. — *Un bel esempio di fedelta.* Scenario, N° 23.
78. — *Louis Jouvet.* Cuadernos de Arte Dramatico. N° 1, nov. 1951.
79. — *Jouvet.* The Listener, 11 oct. 1951.
80. ARNOLD (Paul). — *Louis Jouvet, pèlerin de l'esprit.* France-Asie, N° 69.
81. CARAT (J.). — *Louis Jouvet.* Monde Nouveau. Paru n°s 53-54.
82. HAHN (Paul). — *Louis Jouvet* (1887-1951). E.T.J. Déc. 1951.
83. MAUDUIT (Jean). — *Louis Jouvet.* E. Nov. 1951.
84. TOUCHARD (P.-A.). — *Louis Jouvet et Ludmilla Pitoëff.* Esprit, 1er janv. 1952.

Voir aussi N°s 35, 36, 45.

LE ROY (Georges).

85. — *Georges Le Roy,* 27, rue Jacob. Printemps 1952.

MALCLES (Jean-Denis).

86. R.B. — *Un jeune décorateur : Jean-Denis Malclès.* Plaisir de France, avril 1952.

MORLAY (Gaby).

87. DESCAVES (Pierre). — *Gaby Morlay.* Paris, Calmann-Lévy, 1951, 156 p.

RAIMU.

88. REGENT (Roger). — *Raimu,* présenté par Alexandre ARNOUX. Paris, Chavane, 1951, in-16, 80 p. pl., portr.

RENAUD (Madeleine).

89. CAMUS (Albert). — *Madeleine Renaud.* Palcoscenico, N° 32, 1952.

Voir aussi N°s 29, 30.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

90. — *Le métier d'auteur dramatique peut-il s'apprendre ?* T.M. Vol. I, N° 3.

Une réaction américaine : *A. Miller.* — Réactions françaises recueillies par André Franck : *Roger Ferdinand, André Obey, André Roussin, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre.* — Réactions britanniques réunies par Alan Dent : *Christopher Fry, Roger Macdougal, J. B. Priestley, Terence Rattigan.* — Réactions allemandes réunies par Ingvelde Muller : *Ferdinand Bruckner, Carl Zuckmayer, Bert Brecht.*

91. MOLES (A.). — *Le théâtre antique : exemple d'une esthétique fonctionnelle.* Études Philosophiques, T. VI, N° 1.

92. SOUSA (E.). — *A Arte Poetica de Aristoteles e a problema de Origem da Tragédia.* Atlantico, Lisboa e Rio de Janeiro, 3e Série, N° 1, 1949.

ESCHYLE.

93. HAUPMANN (G.). — *Die Atriden-Tetralogie.* Frankfurt, Suhrkamp, 1949, 271 p.

EURIPIDE.

94. GRAILLET (P.-O.). — *En marge d'une récente édition d'Euripide* (T.V. Coll. Budé). Les Études Classiques, T. XIX, N° 4, oct. 1951.

95. SALVATORE (A.). — *La struttura ritmico-musicale del Rudens e l'Ione di Euripide.* Rendic. dell'Accademia di Archeol. e di Belle Arti di Napoli, 1951.

PLAUTE.

Cf. N° 95.

SOPHOCLE.

96. DILLER (H.). — *Göttlisches und menschliches Wissen bei Sophokles.* Kieler Universitätsreden, Heft I, 32 p. in-8°. Kiel, Lipsius et Tischer, 1950.

97. GOHEEN (R. F.). — *The imagery of Sophocle's Antigone, a study of poetic language and structure.* Princeton, Princeton Univ. Press, 1951, 171 p.

98. HANKISS (E.). — *L'Antigone de Sophocle : tragédie; l'Antigone d'Anouilh : tragédie ?* Prometeu (Porto), Vol. III, 1949-50, N°s 3-4.

d) XVII[e] siècle

99. ADAM (Antoine). — *Histoire de la littérature française au XVII[e] siècle.* Paris, Domat, 1951, 412 p.
T. II : L'époque de Pascal.

100. BRAY (René). — *La formation de la doctrine classique en France.* Paris, Nizet, 1951.

CORNEILLE.

101. LEBÈGUE (Raymond). — *Remarques sur Polyeucte vu par les Anglais de 1800 à nos jours.* **Fr. St.** Juillet 1949.

102. DEIERKAUF-HOLSBOER (S. W.). — *La date d'entrée de Floridor à l'Hôtel de Bourgogne et les premières de Pierre Corneille de 1644 à 1653.* Bull. de la Soc. d'Etudes du XVII[e] siècle. N° 15, 1952.

103. FONSNY (J.). — *Corneille ce méconnu.* Etudes Classiques. T. XIX, N° 1.
Voir aussi N° 257.

MOLIÈRE.

104. *Théâtre*, T. VIII. *Les Femmes savantes, le Malade Imaginaire. Poésie.* Texte établi et présenté par René BRAY.

105. DEIERKAUF-HOLSBOER (S. W.). — *Les difficultés d'une jeune compagnie au XVII[e] siècle.* **N.L.** 22 mai 1952. **C.R.**

106. MAURIAC (F.). — *Le Tartuffe.* **C.** 15 juillet 1949.

107. MONGRÉDIEN (Georges). — *Grimarest et la « Vie de Molière ».* **M.F.** N° 1061, janv. 1951.

108. POULAILLE (H.). — *Amphitryon : Molière ou Corneille.* Hommes et Mondes, N° 66, janv. 1952.

109. RAT (Maurice). — *Molière et le Misanthrope.* **E.N.** N° 8, 1952.
A propos du livre de R. Jasinski.

110. VARIOT (Jean). — *La querelle du « Médecin Volant ».* **E.T.** N°s 9-10.
Voir aussi N° 335.

RACINE.

111. BARRAULT (Jean-Louis). — *Jean Racine.* Revue des Deux Mondes, 1er oct. 1951.
112. BIBES (Jacques). — *La poésie pure dans Andromaque.* **E.N.** N° 12, 1952.
113. DACIER (E.). — *Les autographes de Racine.* Revue Française, N° 27.
114. E.D. — *Racine.* Palcoscenico, N° 30.
115. GRACQ (Julien). — *Présentation de Bajazet.* **E.N.** N° 11.
116. PICARD (Raymond). — *Note sur le texte des tragédies de Racine.* Rev. d'Hist. Litt. de la France, Juil.-Sept. 1949.
117. RAT (Maurice). — *Les trois Bérénice.* **E.N.** N° 32.
118. TRIGIANI (A.). — *Il teatro raciniano e il melodrammi di Pietro Metastasio.* Torino, Torinese, 1951.
119. VINAVER (E.). — *Racine et la poésie tragique.* Paris, Nizet, 1951, in-16, 255 p.

Voir aussi N°s 151, 163, 336, 337, 338.

e) XVIII^e siècle

BEAUMARCHAIS.

120. SALACROU (Armand). — *Messire Caron de Beaumarchais.* **R.T.** N° 18.
121. — *Messer Caron de Beaumarchais.* **S.** N° 69-70, 1952.
122. SCHERER (Jacques). — *La dramaturgie du Mariage de Figaro.* Information Littéraire, mai-juin 1951.
123. PONS (R.). — *Explication du Monologue de Figaro.* Information Littéraire, Ibid.

MARIVAUX.

124. KEMP (Robert). — *Le secret de Marivaux.* Biblio, T. XIX, N° 10 déc. 1951.

f) XIX^e siècle

125. — *Les problèmes du romantisme.* N° spécial de la Rev. des Sc. Humaines, avr.-sept. 1951.
126. ACHILLE (G.). — *Tempi del teatro romantico.* Scena Illustrata, mars 1952.

DUMAS Fils (Alexandre).

127. DEFLANDRE (Maurice). — *La dame aux Camélias a cent ans.* Le Thyrse, 1er févr. 1952.
128. GRAUX (Lucien). — *Les Factures de la Dame aux Camélias.* Office de Centralisation d'Ouvrages.

GAUTIER (Théophile).

129. TILD (Jean). — *Théophile Gautier et ses amis.* Paris, A. Michel, 1951, in-8°, 288 p.

HUGO (Victor).

130. REGARD (M.). — *Les Burgraves et la Revue des Deux Mondes.* Rev. des Sciences Humaines, N° 62-63, 1951.
131. VICO-FAZIO (L.). — *I drammi maggiori di Victor Hugo.* Catania, Arione, 1951.

Voir aussi N° 12.

SARDOU (Victorien).

132. *Théâtre complet.* P. A. Michel, 1951, in-16, 722 p.
T. XII : La Famille Benoiton. Ferréol. Les diables noirs.

g) XX[e] siècle

133. WILLIAMS (R.). — *Criticism into drama* 1888-1950. Essays in criticism, T. I, N° 2.

ANOUILH (Jean).

134. LECLERC (Guy). — *M. Anouilh et l'amour.* La Nouvelle Critique, T. III, N° 25.
135. SURER (P.). — *Etudes sur le théâtre français contemporain : Jean Anouilh.* Inf. Littéraire, Juillet-Oct. 1951.
136. WALKER (R.). — *A note on Jean Anouilh.* Theatre Newsletter, Vol. 6, N° 138.
Voir aussi N° 98.

CAMUS (Albert).

137. BERGER (P.). — *Entretiens avec Albert Camus.* **G.L.** N° 17, févr. 1952.
138. BLANCHET (A.). — « *L'homme révolté* » *d'Albert Camus.* **E.** Janv. 1952.

CLAUDEL (Paul).

139. — *Essai de bibliographie de Paul Claudel.* Biblio, N° 3, 1952.
140. AMROUCHE (J.). — *Entretien de Paul Claudel.* Ibid.
141. BARRAULT (Jean-Louis). — *A propos du « Soulier de Satin ».* Ibid.
142. MADAULE (Jacques). — *Le drame de Paul Claudel.* Paris, Desclée de Brouwer, 1951 (Réimp.), in-16, 497 p.
143. — *Etendue de Paul Claudel.* Biblio, mars 1952, N° 3.
Voir aussi N° 75.

DONNAY (Maurice).

144. — *Souvenirs.* Revue des Deux Mondes, 15 mars 1952.

GIDE (André).

145. — *Hommage à André Gide.* Paris, N.R.F., in-8° carré, 430 p.
I. Hommages de l'étranger. — *II. Gide* dans les Lettres. — *III. Gide* tel que je l'ai vu. — *IV.* Textes inédits de *André Gide* et *Paul Valéry.*

GHÉON (Henri).

146. ALESSANDRO (E. d'). — *Henri Ghéon.* Palcoscenico, N° 31, 1952.

GIRAUDOUX (Jean).

147. ALLOO (G.). — *Jean Giraudoux, magicien des lettres.* France-Asie, N° 59.
148. AMBRIÈRE (Francis). — *Siegfried.* **C.** Janv. 1952.
149. HERRIOT (Edouard). — *Hommage à Jean Giraudoux,* discours prononcé à Bellac, le 1[er] juillet 1951. Firmin Didot, in-4°, 11 p. (*Institut,* 1951-52).
150. MARKER (Ch.). — *Giraudoux par lui-même.* Paris, le Seuil, 1952, 18×12, 192 p. ill.
151. ROBINET (A.). — *Giraudoux et Racine.* Rev. de la Méditerranée. T. XI, N° 44.
Voir aussi N° 325.

LENORMAND (Henri-René).

152. BLANCHART (Paul). — *Le souvenir de Henri-René Lenormand.* **N.L.** 14 fév. 1952.

MONTHERLANT (Henri de).

153. — *La Ville dont le Prince est un enfant.* **E.** Fév. 1952.

154. — *Réflexions sur mon théâtre.* Rev. de la Pensée Française, N° 1, 1952.

PAGNOL (Marcel).

155. ACHARD (Marcel). — *Marius, de Marcel Pagnol.* **C.** Fév. 1952.

ROMAINS (Jules).

156. JACO. — *Le triomphe de Jules Romains.* Bulletin des Lettres, 15 déc. 1951.

SALACROU (Armand).

157. TERRON (Carlo). — *Armand Salacrou, autore in cerca di verita.* **S.** N° 68, 1951.

VITRAC (Roger).

158. BAILLY (René). — *Roger Vitrac.* **L.M.** N° 451, T. XIII, mars 1952.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

159. *Plein feu sur les Festivals.* **A.** 3-9 juillet 1952.
Marcel Herrand : Angers le lieu du drame. — *André Reybaz :* Arras ville d'honneur. — *Georges Altman :* Prades une cité secrète, etc...

160. ANCELY (R.). — *Histoire du théâtre et du spectacle à Pau sous l'Ancien Régime.* Soc. des Sc., Lettres et Arts de Pau, T. XII, 3e Série, 1952.

161. CLÉMENT (N.). — *A propos de la décentralisation et des projets de Jean Vilar.* Ronde des Arts, N° 6, 1951.

162. FLORENNES (Yves). — *Dramaturgie d'Avignon.* Hommes et Mondes, sept. 1951.

163. KEMP (Robert). — *Chefs-d'œuvre raciniens repris durant la saison* 1948-1949. Le Monde Français, 1949.

164. TRIBOUT DE MOREMBERT (Henri). — *Le Théâtre à Metz.* Metz, Edit. Le Lorrain, 1952, in-8°, 128 p. Ill. de Abel RILLIARD. Préface de Léon CHANCEREL.
T. I : Du Moyen Age à la Révolution. **C.R.**

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

AFRIQUE

165. — *Le théâtre Africain de Keïta Fedeba.* Paris, Seghers, 1952.

ALLEMAGNE

166. FARINELLI (A.). — *Il romanticismo in Germania.* Milano, Boca, 1951, in-8°, 236 p.

167. ILIPRANDI (G.). — *Il teatro Schiller* (Berlin). Palcoscenico, N° 31, 1952.

168. SCHNEIDER (L.) et SCHLEUNING (W.). — *Sturm und Drang. Kritische Schriften.* Heidelberg, Schneider, 912 p.

169. WIESE (B. von). — *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.* Hamburg 1948, 2 vol. in-8°, 351 et 503 p.

BRECHT (Bertolt).

170. IHERING (H.). — *Bertolt Brecht dramaturge populaire.* **R.T.** N° 19.

171. LEONARDI (R.). — *Bertolt Brecht uno scrittore per la verita.* Scenario, N° 24, 1951.

GOETHE.

172. AYRAULT (R.). — *La structure du 5e acte dans la 2e partie du Faust.* **E.G.** N° 3-4, 1951.

173. BIANCOTTI (A.). — *Goethe.* Torino, S.E.I., 1951, in-8°, 378 p.

174. BIERMANN (B.). — *Goethe's world.* London, Peter Owen, 1951, XXII-422 p., 32 ill.

175. DANCKERT (W.). — *Goethe.* Berlin, De Gruyter, 1951, XXVI-625 p.

176. DAUR (A.). — *Faust under der Teufel.* Heidelberg, Carl Winter, 1950, 500 p.

177. ERRANTE (Vicenzo). — *Musica e pittura nella poesia del « Faust » di Goethe. La scena della cantina di Auerbach.* Letterature Moderne, Anno II, N° 4.

178. FAUCHIER-MAGNAN (A.). — *Goethe et les divertissements de la Cour de Weimar.* Revue des Deux Mondes, 15 sept. 1951.

179. FUCHS (A.). — *La psychologie de Goethe administrateur à Weimar.* **E.G.** N° 3-4, 1951.

180. JANTZ (H.). — *Goethe's Faust as a Renaissance Man. Parallels and Prototypes.* Princeton, New-Jersey Univ. Press, 1951, XVII-198 p.

181. MEYER (H.). — *Goethe. Das Leben im Werk.* Hamburg, Strom verlag, 1950, 677 p., in-8°.

KLEIST (H. von).

182. KOHRS (I.). — *Das Wesen des Tragischen in Drama Heinricho von Kleist.* Marburg, Simons, 1951, 138 p.

183. SCHLAGDENHAUFFEN (A.). — *Kleist à Dresde.* **E.G.** N° 3-4, 1951.

LESSING.

184. SCHNEIDER (Heinrich). — *Lessing. Zwœlf biographische Studien.* Bern, Francke, 1951, 315 p., ill.
Voir aussi N° 169.

SCHILLER.

187. VITALE (N. C. G.). — *Il pensiero estetico de Frederico Schiller.* Milano, Lib. Edit. Scientifico. Universitaria.

AMÉRIQUE LATINE

188. — *Inventario de los trabajos realizados por algunos Teatros Indenpendientes.* Cuadernos de Arte Dramatico, N° 1, 1951.
Teatro del Pueblo, Juan B. Justo, La Mascara, Le Cortina, Florencio Sanchez, Tinglado, Espondeo, Evaristo Carrugo, Nuevo Teatro.

189. — *Tres opiniones sobre el Teatro Independiente.* Ibid.
Jacinto Grau, A. C. Cabanellas, Demetrio Urruchia.

190. KARNIS (M. V.). — *Surviving pre-columbian drama.* **T.E.J.** Vol. 4, N° 1, 1952.

191. LOHMANN VILLENA (G.). — *El arte dramàtico en Lima durante el Virreinato.* Madrid.

192. — *Las comedias del Corpus Christi en Lima, en los años* 1635 *y* 1636. **B.E.T.** N° 31, oct.-déc. 1950.

193. MARIAL (José). — *Experiencias y perspectivas de los Teatros Independientes en Buenos Aires.* Cuadernos de Arte Dramatico, N° 1, 1951.

194. NICOLAY (Aldo). — *La Posada, sacra rappresentazione ambulante.* **I.D.** Janv. 1952.

195. PERAZA (Luis). — *Leopoldo Ayala Michelena y el teatro de Venezuela.* **B.E.T.** N° 31, oct.-déc. 1950.

196. ROCAMORA (L.-T.). — *Uno loa inedita del periodo revolucionario.* Ibid.

197. REBELLO (L. F.). — *Manuela Porto e o teatro.* Vertice (Coimbra), Vol. X, N° 85, sept. 1950.

198. SABAT PEBET (Carlo Juan). — *Sobre el origen y la carrera de Juan Aurelio Casacuberto.* **B.E.T.** N° 31, oct.-déc. 1950.

CANADA

199. MARION (Séraphin). — *Origines littéraires du Canada Français.* Ottawa, Edit. de l'Université, 1951, 171 p.

CHINE

200. CHEN (J.). — *The chinese theatre.* London, Dobson 1950, 63 p.

ESPAGNE

CALDERON.

201. WARDROPPER (B.W.). — *The unconscious Mind in Calderon's « El pintor de su deshonra ».* Hispanic Review. Vol. XVIII, N° 4.

CERVANTES.

202. QUEROL GAVALDA (M.). — *La musica en las obras de Cervantes.* Barcelone, 1948.

GRAU (Jacinto).

203. GIULIANO (W.). — *A spanish version of the authentic Don Juan.* Hispania (Washington), août 1951.

LOPE DE VEGA.

204. BARROS (F. de). — *Alguns aspectos da linguagem de Euclides da Cunha.* Brasilia, Vol. 5, 1950.

205. BATAILLON (Marcel). — *« El Villano en su ricon ».* Bulletin Hispanique, T. LI, 1949, N° 1.

206. CAMPOS (J.). — *Lope de Vega y el descubrimiento Colombino.* Rev. de las Indias, IX, 1949.

207. MALKIEWICZ-STRAZA KOWA (M.). — *La question des sources de la tragi-comédie de Lope de Vega « El rey sin Remo ».* Polska Akademia, Umiejet nosci Archivum Neiphilologicum, II, 2, Cracovie, 1950.

LORCA (Federico-Garcia).

208. CAMPAGNOL (M. G.). — *Il teatro di Garcia Lorca.* Ridotto, N° 3, 1952.

209. IRIONDO (A. S.). — *Primer intento de interpretación de « Asi que pasen cinco años » de F.-G. Lorca.* Rosario, Rev. Moderna, 1951.

210. SANCHEZ (R. G.). — *Garcia Lorca. Estudio sobre su teatro.* Madrid, Editorial Jura, 1950, 166 p.

MIRA DE AMESCUA.

211. FLECKNIAKOSKA (J. L.). — *La « Jura del Principe » auto sacramental de Mira de Amescua et l'histoire contemporaine.* Bull. Hispanique, T. LI, 1949, N° 1.

TIRSO DE MOLINA.

Voir N° 8.

ETATS-UNIS

212. — *Le théâtre à New-York.* The Listener, 13 déc. 1951.

213. BLAN (H.). — *The education of the playwright.* **T.E.J.** Vol. 4, mars 1952.

214. BLUM (D.). — *A pictorial history of the American Theatre.* New-York, 1951.

215. COLLIN (S.). — *Ervin Piscator.* **A.** 3-9 juillet 1952.

216. EATON (W. P.). — *Les cours de playwriting aux Etats-Unis.* **T.M.** Vol. I, N° III.

217. GAGEY (E. M.). — *The San Francisco stage, a history.* London, Cumberlege, 1951.

218. SMITH (Cecil). — *Musical comedy in America.* New-York, Theatre Arts Press, 1950, VII, 374 p, 64 ill.

Voir aussi N° 27.

GRANDE-BRETAGNE

219. — *Festival of Britain of* 1951. Drama, N° 21, Summer 1951.
Textes de Lord Esher, J. B. Priestley, E. Newton, E. Martin Browne, E. Church, Fl. Robson, W. J. Rutherford, etc...

220. — *Studies in english theatre history.* London, Society of Theatre Research, 1952, in-8°, 124 p.

221. — *Tribute to Geoffrey Withworth.* Drama, Winter 1951.
Textes de : V. Esher, F. Swinnerton, A. Dukes, F. S. Boas, F. Briggs. N. Marshall.

222. — *The year's work in the theatre.* London, British Council, 1951, in-8°, 72 p. **C.R.**

223. — *Mrs Jordan and her family.* The unpublished Correspondence of Mrs Jordan and the Duke of Clarence. London, A. Aspinall, Arthur Baker.
Nombreuses pages sur les conditions de la vie théâtrale à la fin du XVIII^e siècle.

224. BAFF (Lawrence). — *The elizabethan malady.* London, Blackwell, 1951, XII-206 p.

225. BARRYMORE (Lionel). — « *We Barrymores* ». London, Peter Davies.

226. BROSNAN (G.). — *Dublin's Abbey, The Immortal Theatre.* Theatre Arts, oct. 1951.

227. BRUGGER (I.). — *La moralidad inglesa de « Everyman ».* Buenos-Ayres, Instituto de Literature Anglogermanico, 1951.

228. CUNNINGHAM (J. F.). — *Theatre royal Birmingham.* London, M.A. George Ronald, 1951.

229. FLORENNES (Yves). — *Le théâtre élizabéthain.* Table Ronde, N° 37, 1951.

230. HOSKING (G. L.). — *The life and time of Edward Alleyn.* London, Jonathan Cape, 1952, in-12, 285 p., index, Bibliog.

231. GINGOLD (Hermione). — *All my own work.* London, Chariot Books, 1952.

232. IRVING (Laurence). — *Henry Irving, the actor and his World.* London, Macmillan, 1952.

233. *L'acteur Irving.* The New Statesman and Nation, 1^er déc. 1951.

234. KAVANAUGH (P.). — *The story of the Abbey Theatre.* New-York. The Devon-Adair Company, 1950, 243-XI p.

235. LITTLEWOOD (F. D.). — *The law of Municipal and public entertainment.* London, Shaw and sons, 1951.

236. QUENTIN (Pol). — *Le théâtre à Londres.* Combat, 16 mai 1952.

237. MACQUEEN-POPE (W.). — *Ivor.* London, W. Allen.
Souvenirs sur Ivor Novello.

238. RICE (Ch.). — *The London theatre in the Eighteen Thirties.* London, Society for Theatre Research, 1951.

239. SHEPPARD (Guy). — *The Riverside Theatre.* Drama, Winter, 1951.

240. SHORT (Ernest). — *Sixty years of theatre.* London, Eyre and Spottiswoode.

241. SNAGG (Thomas). — *Recollections of occurences.* London, Dropmore Press.
Souvenirs, en particulier sur Garrick, *la première de « The School for Scandal », etc...*

242. STAMM (R.). — *Geschichte des englischen Theaters.* Bern, Francke, 1951, 484 p., 32 ill.

243. STERN (Ernest). — *My life, my stage.* London, Victor Gollancz Ltd, 1951, in-8°, 302 p., index.

244. THOMPSON (Laurence). — *Behind the curtain.* London, Ward Lock.

Voir aussi N^os 27, 63, 365.

CONGREVE.

245. AVERY (Emmett L.). — *Congreve's Play on the 18th Century stage.* London, O.U.P.

DRYDEN.

246. GARDNER (W. B.). — *The prologues and epilogues of John Dryden.* London, O.U.P.

FRY (Christopher).

247. ARNOLD (Paul). — *Visage de Christopher Fry.* **R.T.** N° 18.

248. — *Volto di Christopher Fry.* **S.** N° 68, déc. 1951.

249. CASTELLO (G. C.). — *Il « fenomeno » Christopher Fry.* Scenario, N° 6, 1952.

250. PARTRIGE (E.). — *Christopher Fry.* Tomorrow, T. X, N° 11.

KYD (Thomas).

251. CARRÈRE (Félix). — *Le Théâtre de Thomas Kyd.* Toulouse. Privat, 1951, gr. in-8°, 128 p.

SHAKESPEARE.

252. — *Hamlet.* London, Sidgwick and Jackson, 1951.
Fac-simile de l'édition de 1603.

253. — *Shakespeare et la saturnale.* The Sewanee Review, Autum 1951.

254. — *Readings on the character of Hamlet* 1661-1947. Compiled by C. H. Williamson. London, Allen and Unwin, 1951.

255. BONAC-MELVEAU (F.). — *Défense de Will.* Paris. Lib. d'Art Ancien et Moderne, 2 vol. 14×23, 152 et 32 p.

256. CHUTE (M.). — *Shakespeare of London.* London, Secker and Warburg, 1951.

257. CROCE (B.). — *Ariosto, Shakespeare e Corneille.* Bari, Leterza, 1950.

258. DRAPER (John W.). — *The « Twelfth Night » of Shakespeare's audience.* London, Geoffrey Cumberlerge, 1951.

259. FRANS (Wijnand). — *Shakespeare's Koningsdrama's.* De Nieuwe Spoel, N° 5, juil. 1951.

260. HOGAR (Ch. B.). — *Shakespeare in the theatre* 1701-1800. Oxford Univ. Press, 1952, 518 p.
T. I : 1701-1800. *A record of performance in London.*

261. JOHNSON (S. F.). — *Shakespeare without ear, the protest of a professor.* Theatre Arts, oct. 1951.

262. LEECH (Clifford). — *Shakespeare's tragedies.* London, Chatto and Windus, 1951.

263. THOMSON (W. H.). — *Shakespeare's characters.* Altrincham, Sherrat, 1951, 320 p.

264. WATKINS (Ronald). — *On producing Shakespeare.* Ill. by Michael Joseph, London, 1951.

265. WILLIAMSON (Cl. C. H.). — *Readings on the character of Hamlet.* London, Allemand Unwin, 1951.
Voir aussi N° 346.

SHAW (G. B.).

266. LANGNER (L.). — *Shaw and back to Mathuselah.* Theatre Arts, nov. 1951.

267. LEFTWICH (J.). — *Propos de G. B. Shaw.* Evidences, N° 15.

268. MELLO (R. V. de). — *G. B. Shaw.* Comœdia, N° 13.

269. SCAWEN (W.). — *Death and B. Shaw.* The Adelphi, XXVII, N° 3.

270. WARD (A. C.). — *Bernard Shaw.* Londres, Longmans, 1951.

WEBSTER (John).

271. LEECH (Clifford). — *John Webster.* London, Hogarth Press.

WILDE (Oscar).

272. ERVINE (St. John). — *Oscar Wilde : a present time appraisal.* London, Allen and Urwin, 1951.

273. GIDE (André). — *Oscar Wilde.* London, Kimber (Edit. angl.).

GRÈCE

274. — *Théâtre grec d'aujourd'hui.* Présentation d'Isabelle Esmein. **R.T.** N° 18.
Textes de *Xénopoulos, Palamas, Damianos, Photiadis, Terzakis* et *Perialis.*

275. COUVACAS (Th.). — *Trois représentations de théâtre antique.* Rev. d'Athènes, déc. 1951.

276. KRANIDIOTIS. — *Le théâtre néohellénique.* L'Hellénisme Contemporain, mars-avril 1951.

JAPON

277. WALEY (A.). — *The nô plays of Japan.* London, Allen and Unwin, 1951.
Voir aussi N° 347.

ITALIE

278. — *Scenografi italiani : Mario Pompei.* Scenario, N° 22, 1951.

279. — *Alfredo Mori* (1878-1952). Ridotto, N° 14, 1952.
Textes de *Giovanni Papini, Giuseppe Gerini, Giorgio Villani, Aldo Capasso, Garibaldo Alessandrini, G. Cogni, Cl. Allori, P. Ballario, A. Ugolini, Amalia Brondi, Omar, Hrand Nazariantz, Fanny Mori.* « Giuda Iscariota », *mistère en 1 acte de A. Mori.*

280. ARMANI (F.) et BASCAPÈ (G.). — *La Scala* 1778-1950, Milano, Delfino, 1951.

281. BARBETTI (E.). — *Il punto su Cavacchiolo.* Scenario, N° 24, déc. 1951.

282. CAPASSO (A.). — *I nostri autori : Volti e volto di Ezio d'Errico.* Scenario, N° 6, 1952.

283. CASTELLO (G. C.). — *Il teatro di Achille Campanile.* Scenario, N° 23, 1951.

284. CONTINI (Gianfranco). — *Teatro religioso del medievo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV.* Milano, Bompiani, 1949, XXIX-555 p.

285. GULINO (Pietro). — *Rosina Anselmi l'ultima superstite del teatro siciliano.* Scenario, N° 2, 1952.

286. LANZA (G.). — *Addi Sabbatino Lopez* (1867-1951). Scenario, N° 22, 1951.

287. PALMIERI (E. F.). — *Sabatino Lopez : 60 anni di teatro.* S. N° 67, 1951.

288. LUCIGNANI (L.). — *Tramonto del « Grande Attore ».* Scenario, N° 24, déc. 1951.

289. — *Luchino Visconti regista principe del teatro italiano.* Ibid. N° 4, 1952.

290. MORMIRO (G.). — *Vita avventurosa de un teatrino romano « Il Metastasio ».* Scena Illustrata, avril 1952.

291. PAGANI (S.). — *Alberto Giovanni* (*attori di ieri*). Scenario, N° 23, 1951.

292. RISPOLI (F.). — *Aldo de Benedetti ultimo Hidalgo del sorriso.* Ibid. N° 1, 1952.

293. STEFANI (A. de). — *Teatro italiano e straniero.* Scenario, N° 24, déc. 1951.

294. TROIANI (Ferruccio). — *Le esperienze di Ettore Giannini.* Scenario, N° 1, 1952.

295. VIOLA (G. de). — *Ruggero Ruggeri.* Ibid. N° 23, 1951.

296. VIVIANI (Alberto). — *Teatro di Bontempelli.* **I.D.** N° 147-148, 1er janv. 1952.

ANNUNZIO (*Gabriele d'*).

297. GUGLIENO (Gatti). — *Le donne nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio.* Modena, Guanda, 1951, 16°, 13 p.

Voir aussi N°s 1, 2, 3, 59.

GOLDONI.

298. — *La Locandiera.* Commentaires de CASTELLINO. Torino, S.E.T., 1951, in-8°, 140 p.

299. — *La Serva Amorosa.* Milano, Rizzoli, 1951, in-16, 97 p.

300. BRUNELLI (Bruno). — *I comici di Goldoni.* Scenario, N° 2, 1952, ill.

301. COLONNA (G. B.). — *Successi e insuccessi dell'avvocato Goldoni.* Scena Illustrata, N° 12, 1952.

302. CORSI (Mario). — *Intermezzi e Drammi giocosi per Musica : Goldoni Librettista.* Scenario, N° 3, fév. 1952.

PIRANDELLO.

303. — *Pirandello.* The Listener, 29 nov. 1951.

304. WALKER (Roy). — *Pirandello revived.* Theatre Newsletter, N° 137, déc. 1951.

MEXIQUE

305. LEONARD (I. A.). — *The theater season, of* 1791-1792 *in Mexico City.* The Hispanic American Historical Review, T. XXXI, N° 2.

PAYS SCANDINAVES

306. JASPERS (K.). — *Strindberg und Van Gogh.* Bremen, J. Storm 1949, 183 p.

307. DELL'ERA (Domenico). — *Ibsen e l'adulta coscienza umana.* Ridotto, déc. 1951, N° 12.

308. HILLESTROM (G.). — *Le théâtre et la danse en Suède.* Institut Suédois. Stockholm, 1951, 78 p. in-12 ill.

309. LERMINIER (Georges). — *A propos de Strindberg.* Age Nouveau, N° 68.

310. LESCOFFIER (Jean). — *Histoire de la littérature norvégienne.* Paris, Belles Lettres, 1952.

POLOGNE

311. BACKVIS (Claude). — *Le dramaturge Stanislas Wyspianski* (1869-1907). Paris, Presses Universitaires de France, 1952, 388 p., biblio. **C.R.**

312. — *« Le renvoi des Ambassadeurs Grecs ». Tragédie classique et drame polonais.* Extr. de l'Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientale et Slave. T. XI, Bruxelles 1951 (Mélanges Henri Grégoire). **C.R.**

313. GORELIK (Mordecai). — *Le théâtre polonais.* **T.M.** Vol. I, N° III.

PORTUGAL

314. ATKINSON (W. C.). — *Comedias, tragicomedias and farças in Gil Vicente.* Boletin de Fillologia, T. XII (Lisbonne).

315. ASENSIO (E.). — *Sobre el Rey Seleuco de Camões.* Ibid.
Examen de la technique théâtrale, des origines et de la fixation chronologique de la pièce.

TCHÉCOSLOVAQUIE

316. ZENNACO (A.). — *Spettacoli per il popolo in Cecoslovachia. Il teatro di Villagio.* Scenario, N° 4, 1952.

U.R.S.S.

317. CHIMARA (G.). — *Présence de Stanislavski.* **R.T.** N° 19.

318. JELAGUINE (J.). — *La fin de Meyerhold.* Preuves, nov. 1951.

GOGOL.

319. LÉGOLINE (A.). — *Nicolas Gogol, écrivain citoyen.* Etudes Soviétiques, N° 47, mars 1952.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

320. ZAKHAROV (L.). — *Gogol et Nouchits.* Knijevnest (Belgrade), 1951, p. 171-178.
Cf. Bibliographie p. 219.

321. — *Le camp international de la Lorelei* 1951. Education et Théâtre, 1951.

322. ATKINS (S. P.). — *The testament of Werther in Poetry and Drama.* Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1949.

ALLEMAGNE - AMÉRIQUE LATINE

323. JACOB (P. W.). — *Theater* 1940-1950 *Zehn Jahre Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires.* Buenos-Aires, Ed. Jupiter, 187 p.

ALLEMAGNE - FRANCE

324. MORTIER (R.). — *La première analyse française du Faust de Goethe.* Rev. de Lit. Moderne, av.-juin 1951.

325. LESAGE (L.). — *Giraudoux's German studies.* Modern Language Quarterly (Washington), 3 sept. 1951.

ALLEMAGNE - ITALIE

326. BRECHT (B.). — *Teatro.* Vol. I. Trad. italienne de E. Castellani et R. Mertens. Torino, Einaudi, 1951, in-8°, 703 p.

327. — *Madre Coraggio e i suoi figli.* Torino, Einaudi, 16°, 153.

ESPAGNE - FRANCE

328. LORCA (F. G.). — *Petit théâtre.* Textes recueillis et traduits par Cl. Couffon, ill. par Dubout. Paris, Les Lettres Mondiales, 1951, in-16, 64 p.

La jeune fille. Le marin et l'étudiant. Chimère. La promenade de Buster Keaton.

329. *La Maison de Bernarda.* Adaptation française de Jean-Marie Creach. France-Illustration, Supplément Théâtral, N° 96.

ESPAGNE - ITALIE

330. BERTINI (G. M.). — *Drammatica comparata ispano-italiana.* Letterature Moderne, N° 4, juil.-août 1951.

ESPAGNE - MEXIQUE

331. GILMAN (S.). — *Cervantes y Avellaneda. Estudia de una imitacion.* Mexico, El Colegio de Mexico, 1951.

FRANCE - BELGIQUE

332. DEFLANDRE (Maurice). — *Bruxelles, actuel banc d'essai du théâtre français.* Le Thyrse, N° 5, mai 1952.

FRANCE - ÉTATS-UNIS

333. SAUVAGE (Léo). — *Le théâtre français a-t-il perdu toute chance à Broadway.* F. 28 mai 1952.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

334. ANOUILH (Jean). — *Colombe.* London, Methuen, 1952, 184×120.

FRANCE - ITALIE

335. MOLIERE. — *La scuola delle mogli e la Critica alla scuola delle mogli.* Trad. di P. Ojetti. Milano, Rizzoli, 1951, 16°, 134 p.

336. RACINE. — *Athalie.* Trad. italienne de G. Friz et G. Carcano. Palcoscnico, N° 30.

337. — *Andromaque.* A cura di V. Lugli. Torino, Lattes, 1951, in-8°, XVIII-101 p.

338. TRIGIANI (A.). — *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio.* Vol. III, Fasc. 2. Torino, Torinese, 1951, in-8°, 85 p.

339. VIGO-FAZIO (L.). — *I drammi maggiori di Victor Hugo.* Catania, Arione, 1951, in-8°, 33 p.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

340. SHAKESPEARE. — *Tout est bien qui finit bien.* Texte établi et traduit par C. Cambillard. Paris, Belles Lettres, 1952.

341. — *Comme il vous plaira.* Trad. J. Supervielle. Paris, Point du Jour, 1951.

342. — *La tragédie de Macbeth.* Paris, Belles Lettres, Coll. Shakespeare, 1951, in-16, 186 p.

343. SHAW (G. Bernard). — *Œuvres.* La dame brune des sonnets. La première pièce de Fanny. Traduction A. et H. Hamon. Paris, 1951, in-16, 167 p.

GRANDE-BRETAGNE - ITALIE

344. SHAW (G. B.). — *Pigmalione.* Trad. ital. de A. Agresti. Milano, Mondadori, 1951, in-16, 204 p.

ITALIE - FRANCE

345. PIRANDELLO (Luigi). — *Théâtre.* Version française de B. Crémieux et M.-J. Commène. N.R.F., 1951, in-16 dble cour.
T. III : Vêtir ceux qui sont nus. Comme avant (mieux qu'avant). Je rêvais (peut-être)... Cécé. La fleur à la bouche. A la sortie.

ITALIE - GRANDE-BRETAGNE

346. LAMBIN (G.). — *Sur les traces d'un Shakespeare inconnu. Shakespeare à Florence.* Langues Modernes, juill.-août 1951.

JAPON - AMÉRIQUE LATINE

347. HARNISCH (S.). — *Teatro Japonês no Brasil.* Guaira, mars 1952, ill.

PORTUGAL - JAPON

348. BOURDON (L.). — *Rites et jeux sacrés de la Mission portugaise des Jésuites vers* 1560-1565. Boletin de Filologia, T. XI (Lisbonne).
Contribution à l'histoire du théâtre des Jésuites au Japon. Les jeux dramatiques, moyen d'évangélisation.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

349. ANTONETTI (Ch.). — *Amateurs et technique.* Education et Théâtre, N° 9-10.

350. — *L'Amateur.* N° spécial publié à l'occasion du Festival-Congrès de Bruxelles. N° 29, janv. 1952.

351. — *Le concours universitaire et amateur* 1951. Education et Théâtre. N° 9-10.

352. — *Vedette du petit Théâtre Royal.* Paris-Match, N° 153.
Elizabeth II d'Angleterre jouant la comédie.

353. GUTHRIE (Tyrone). — *Aesthetic values in the amateur theatre.* Drama, Spring 1952.

b) Théâtre scolaire, universitaire, etc...

354. VILLIERS (A.). — *Le théâtre universitaire est une expérience unique dans l'histoire dramatique.* France-U.S.A., N° 50.

c) Théâtre pour la Jeunesse et pour l'Enfance

355. — *Le théâtre pour enfants envisagé comme moyen, diagnostic et procédé thérapeutique.* Education et Théâtre, N° 8.

356. — *Children's theatre.* Theatre Newsletter, Vol. 6, N° 137, déc. 1951.

357. ALESSANDRO (E. d'). — *Nei giochi dei ragazzi le linee essenziali del dramma.* Palcoscenico, N° 32, 1952.

358. ANTONETTI et DALTEN. — *Théâtre et adolescence.* Education et Théâtre, N° 11.

359. FERRIER (Elie). — *L'enfant et l'expression dramatique.* U.F.O.L.E.A., N° 52, déc. 1951.

360. GELL (H.). — *Music, Movement and the young child.* London, Harrap, 1951.

361. KENNINGTON (Anne). — *Children on the stage.* Theatre Newsletter, Vol. 6, N° 137, déc 1951.

362. KUPPER (H.). — *Fantasy and the theatre arts.* T.E.J., mars 1952, Vol. 4, N° 1.

363. MISASI (F.). — *Il teatro dei Giovanni.* Scenario, N° 7, 1952.

364. NEWTON (Robert G.). — *Show with music.* Univ. of London Press.

365. SPENCER (S.). — *Children's theatre in England.* **E.T.J.** déc. 1951.

366. VILDRAC (Charles). — *Le problème du théâtre pour la jeunesse.* **E.N.** N° 11, mars 1952.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, etc...

367. HERIOT (C. D.). — *Pantomime perspective.* Theatre Newsletter, Vol. 6, N° 137, déc 1951.

368. — *Le cirque dans l'Univers.* N° 9.

Au sommaire : H. Thétard : *Aurons-nous un jour un musée du cirque ?* Raoul Monbar : *Histoire rétrospective des attractions casse-cou.* A. Court : *Acrobaties à terre et à cheval, etc...*

369. ADRIAN. — *Le cirque et ses numéros.* Inter-Forain, N° 107 et pas.

370. AURIAC (M.). — *Clowns.* La Ronde des Arts, N° 6, 1951.

371. GREENBERG (E. M.). et RUBIN (J. E.). — *Production aspects of the music circus.* **T.E.J.** Mars 1952, Vol. 4, N° 1.

372. HÉRIOT (C. D.). — *Grande parade.* Theatre Newsletter, janv. 1952.

373. HIPPISLEY-COXE (A. D.). — *The circus as a rival to the theatre.* Ibid.

374. MINERVINI (R). — *Dalla pista al palcoscenico. Incontro con Polidor.* Scenario, N° 24, déc. 1951.

375. RÉMY (Tristan). — *Les Fratellini.* **L.M.** T. XIII, N° 450, fév. 1952.

376. SCHILIRO (Luiz). — *Risos e Lacrimas de Palhaço.* Guaira, N° 28 et suiv.

377. — *Puppetry Journal.* Janv.-fév. 1952.

Here and there with Marjorie. Thoughts on Showmanship. Showmanship with the Salzburgs. Bermuda and Back. Masters of Pantomimes. Puppet Parade, etc...

378. — *Puppetry in the curriculum.* Board of Education of the City of New-York.

379. BAGAGLIO (A. S.). — *El teatro de Titeres en la escuela.* Buenos-Aires, 1948, Ed. Kapelusz y Cia.

380. BRISSONI (A.). — *Lo zio d'America delle Marionette italiane.* **S.** N° 65, 1951.

Sur les marionnettes de Podrecca.

381. CARMEN SANCHEZ REGO (Maria del). — *El spiritu creador del Nino y un teatro de Titeres en la Escuela primaria.* Buenos-Aires, la Facultad.

382. COCCIOLI (Carlo). — *I Piccoli di Prodecca.* Scena Illustrata, N° 12, 1951, ill.

383. KEYSER (P. de). — *Tchantchès aan de eer.* Het Poppenspel, N° 8-9, 1951

384. LEHMANN (Alfred). — *Kasperei daheim und im Klassenzimmer.* Der Laienspieler, Weinheim Berstrasse, janv. 1952, N° 8.

385. L. L. (Dr). — *Bestaat er een voorhistorische inde Geschiedenis van de Toneelpop.* Het Poppenspel, N° 7, 1951.

386. MORANDO (Sergio). — *Gli attori di legno e stoffa.* **S.** N° 68, déc. 1951.

387. RIONDET (J.). — *Des marionnettes dans les écoles maternelles.* Vers l'Education Nouvelle, N° 58.

388. SCHUYTER (J. de). — *Het Poppenstheater der Van Campen's te Antwerpen.* Het Poppenspel, N° 7, 1951.

389. SEAGER (D. W.). — *Marionnettes.* London, Studio, 1952.

390. TEMPORAL. — *Textes et animatextes pour marottes et marionnettes.* Paris, Presses d'Ile-de-France, 1952, 176, 24 p. ill.

390 *bis.* WRIGHT (John). — *Your Puppetry.* London, Sylvan Press, 1951.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) La musique

391. ANTONA (B. d'). — *La musica nell'educazione dei Greci.* Catania, 1951, in-8°, 37 p.

392. AUGÉ-LARIBÉ (M.). — *Messager, musicien de théâtre.* Paris, La Colombe, 1952, 12×19.

393. MITCHELL (R.). — *Music in play production.* **E.T.J.** oct. 1951.

394. MORLEY (Thomas). — *A plain and easy introduction to practical music* (1597). Modern Version edit. by R. Alec Harman, with an introduction by Thurston Dart. London, J.M. Dent and Sons Ltd.

395. POUMON (E.). — *Le Hainaut. La Musique.* Vilvorde, A. Mees, 1952.

396. SCHULER (E. A.). — *Die Musik der Osterfeiern, Osterpielen und Passionen des Mittelalters* (Thèse Lettres). Bâle, 1951, 401 p.

*Voir aussi N*os 202, 302.

b) Danse et ballet

397. BERKOWITZ. — *O Folclore viaja.* Guaira 1952, janv.

398. CHATTERJI (U.). — *La danse hindoue.* Paris, Véga, 1951, in-8° carré.

399. GOLDEMBERG (L.). — *La danse traditionnelle* (Cambodge). Revue Française, N° 34, janv. 1952.

400. LIFAR (Serge). — *Traité de chorégraphie.* Dessins et lithos de Monique Lancelot. Paris, Bordas, 1952, in-4°, 232 p., **C.R.**

401. LJUBICA and JANKOVIC (Danica). — *Dances of Yugoslavia.* London, Parrish, 1952, 184×120, 40 p.

401 *bis.* — MIRON et GRINDEA (Carola). — *Dance of Rumania.* Ibid.

402. NOVERRE. — *Lettres sur la danse.* Paris, Lieutier, 1952, 364 p., 13×18, bibliog.

403. SPARGER (Celia). — *Beginning Ballet.* London, Black, 1952.

404. TORNIAI (R.). — *La danza sacra.* Roma, Paoline, 1951, in-8°, 457 p.

405. WOLSKA (H.). — *Dances of Poland.* London, Parrish, 184×120, 40 p.

Voir aussi N° 9, 308.

c) Arts plastiques

406. BROWSE (Lilian). — *Degas dancers.* New-York, 1951, 300 ill.

407. NEPVEU-DEGAS (Jean). — *Toulouse-Lautrec e il teatro.* **I.D.** N° 147-148, janv. 1952.

408. VILLARUTIA (Xavier). — *La peinture mexicaine et le théâtre.* **T.M.** Vol. I, N° 3.

d) Cinéma

409. *Le Cinéma.* N° Spécial d'Educateurs, janvier-février 1952.

410. DUCA (L.). — *Histoire du cinéma.* Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ».

411. FRANK (Nino). — *E il teatro che alimento il cinema in Francia.* Scenario, N° 2, 1952.

412. FRESNAY (Pierre). — *Le comédien et la caméra.* Rev. de la Pensée Française, N° 11, 1951.

413. LOW (R.). — *A history of the British Film* 1914-1918. London, Allen and Unwin, 1950, 333 p.

414. SADOUL (Georges). — *Le cinéma devient un art. L'avant-guerre,* 1909-1914. Paris, Denoël, in-8° carré, 384 p., 64 pl.

415. UNGARETTI (M.). — *Cronache del teatro e del cinema.* Milano, 1951, Ariminum, in-8°, 127 p.

416. VERDONE. — *Répertoire de films pour enfants.* Roma, Soc. Poligrafica Commerciale, 1951.

e) Radio et télévision

417. VERMOREL (Claude). — *Théâtre télévisé.* **R.T.** N° 18.

418. WALKER (Roy). — *Televising Shakespeare.* Theatre Newsletter, Vol. 6, N° 140.

XVI

LA LANGUE DRAMATIQUE

419. CHESSELET (R.). — *Le théâtre doit parler son langage.* Synthèses, T. VI, N° 61.

420. CENALINO (S.), SPENDE (S.), MAULNIER (Th.). — *Linguaggio del dramma.* **I.D.** N° 149, 1952.

421. CRITICUS. — *Le style au microscope.* Paris, Calmann-Lévy, 1952, in-8° cour., 292 p.

T. III, Dramaturges : Marcel Achard, Jean Anouilh, Paul Claudel, Jean Cocteau, Fernand Crommelynck, Jacques Deval, Jean Giraudoux, Sacha Guitry, Henri-René Lenormand, André Roussin.

XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

422. ACCARDI (L. A.). — *Genio e gusto, intuizione e giudizio delle critica.* Palerme, Flaccovio, 1951, in-8°, 46 p.

423. RAGGHIANTI (C. L.). — *I Goncourt e il teatro.* Letterature Moderne, N° 4, juil.-août 1951.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

424. BOON (J.). — I. *Notions, principes et origines du drame religieux et marial.* — II. *Développement historique du drame religieux et marial dans la littérature flamande et néerlandaise.* — III. *Le théâtre moderne marial en Flandre.* De Graal, N° 26, mai 1951.

425. ELIOT (T. S.). — *Poetry and drama.* London, Faber, 1951, 51 p.

Sur le rôle du drame poétique.

426. MAYER (C. A.). — *« Satyre » as a dramatic genre.* Bibliot. d'Humanisme et Renaissance, T. XII, 1951.

427. NERVAL (G. de). — *Drame et tragédie.* **R.T.** N° 19.

b) Personnages

428. GALASSI-BERIA (G.). — *Inclemente il teatro al personnagio del medico.* Ridotto, N° 3, mars 1952.

429. MADARIAGA (S. de). — *Don Juan y la Don Juania.* Buenos-Aires, Sudamericana, 1950, 93 p.

Etude sur Molière, Tirso de Molina, Byron, Zorilla, Mozart, Pouchkine.

Voir aussi N° 203.

430. STEFANO (C. di). — *Il buffoni nel teatro elisabettiano e shakespeariano.* Scenario, N° 3, fév. 1952.

XIX

VARIA

431. BASS (Eduard). — *Le cirque Humberto,* traduit du tchèque par Armel GUERNE. Paris, A. Michel, 1952, in-8° écu, 520 p.

Histoire romancée d'un grand cirque.

432. GLOTZ (Samuel). — *Les origines du Carnaval.* La Revue Française, N° 35, fév. 1952.

433. LAURENT (Jacques) et MARTINE (Claude). — *Neuf perles de culture.* Paris, Gallimard, 1952, in-12, 312 p.

Pastiches de Jean Giraudoux, J.-P. Sartre, Audiberti, H. de Montherland, P. Claudel, Jean Cocteau, Albert Camus, François Mauriac, Jean Anouilh. **C.R.**

434. MOURA (Jean) et LOUVET (Paul). — *Le café Procope.* Paris, Lib. Académique Perrin, in-8° cour.

435. OBERLÉ (Jean). — *Les Gilles de Binche.* La Revue Française, N° 35, déc. 1952.

ADDENDA

COMPLEMENT A LA BIBLIOGRAPHIE D'ANDRE GIDE, page 264, III, 1951, *Gide et le Cinéma :*

Avec André Gide, film de Marc Allégret (Production Panthéon, de Pierre Braunberger). Outre des images de la vie et des obsèques de Gide, outre des entretiens filmés et enregistrés, des séquences intéressent particulièrement le théâtre (conversation avec J.-L. Barrault; une répétition des *Caves du Vatican,* avec Jean Meyer, Renée Faure et Roland Alexandre; évocation de souvenirs du Vieux-Colombier dans un dialogue avec Jean Schlumberger; portraits de Henry Bataille, Paul Hervieu, Edouard de Max, Jacques Copeau; Gide avec Henri Ghéon).

P. B

OUVRAGES
EN LANGUE ALLEMANDE

Bibliographie établie par Paul Ellmar

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

Der Theater Almanach. A. Dahlmann, 1946-47, Desch, München. (L'Almanach du théâtre.)

Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik. Herausg. Paul Hoffmann Verlag Thot, Hamburg, 1947-1948. (Annales Hambourgeoises théâtrales et musicales.)

Hamburger Jahrbuch für Theater und Musik. Herausg. Paul Hoffmann. Hamburger Bücherei, 1950-1951. (Annales Hambourgeoises théâtrales et musicales.)

Theater-Almanach 1950-1951. Herausgegeben v. d. Städtischen Bühnen Frankfurt/M., Imbescheidt, Frankfurt/Main. (Almanach du théâtre, édit. du Théâtre Municipal de Frankfurt/M., 1950-1951.)

IHERING. — « *Theater der Welt* », *ein Almanach.* Bruno Henschel, Berlin, 1949, 216 pages. (Théâtre du Monde, un almanach.)

UNRUH (Walter). — *ABC der Theatertechnik,* Sachwörterbuch, Marhold Halle, 1950. Theatertechnische Bücher Bd. 1. L'ABC de la technique théâtrale, dictionnaire technique.)

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

ERPENBECK (Fritz). — *Lebendiges Theater, Aufsätze und Kritiken.* Henschel, Berlin, 1949. (Théâtre vivant, Essais et critiques.)

FECHTER (Paul). — *An der Wende der Zeit-Menschen und Begegnungen.* C. Berstelmann, Gütersloh, 1949, 493 pages. (Au tournant d'une histoire - Hommes et Rencontres.)

HILPERT (Heinz). — *Vom Sinn und Wesen des Theaters in unserer Zeit.* Hansischer Gildenverlag, Hamburg, 1947. (Signification et essence du théâtre contemporain.)

KUBBI. — *Theater unter der Lupe.* Lechte-Emsdetten, 1949. (Le théâtre sous la loupe.)

KUTSCHER (Arthur). — *Grundriss der Theaterwissenschaft.* Desch, München, 1949. (Eléments d'une science de théâtre.)

KUTSCHER. — *Drama und Theater.* Drei Fichten Verlag, München, 1946. (L'art dramatique et le théâtre.)

NIPPOLD (Erich). — *Theater und Drama. Wege zu ihrem Verständnis.* Engelhardt-Reyer Verlag, Gotha, 1949. (Vers une compréhension du théâtre et de l'art dramatique.)

SCHMIDA (Susanne). — *Theater von morgen. Eine Untersuchung über die Wesensform des Dramas in dichterischer und theatralischer Hinsicht.* Sexl, Wien, 1950. (Recherches sur l'essence de l'œuvre dramatique du point de vue poétique et théâtral.)

SCHUMACHER. — *Wandlung im Bühnenbild.* Verlag Thot, Hamburg. (Renouvellement de l'esthétique de la scène.)

SCHREYER (Lothar). — *Expressionischtes Theater.* Verlag Thot, Hamburg, 1948. (Responsabilité du théâtre.)

WOLF (Friedrich). — *Zeitprobleme des Theaters.* Henschelverlag, Berlin, 1947. (Problèmes actuels du théâtre.)

b) Le théâtre et la vie politique et sociale

GEISENHEYNER (Max). — *Kleine Kulturgeschichte des Theaters.* Neuerscheinung, 1951. Safari, Berlin. (Petite histoire du théâtre moyen d'expression culturelle.)

VERHOEVEN (Paul). — *Aufgaben und Ziele des heutigen Theaters.* Drei Fichten Verlag, München, 1946. (Les tâches et les buts du théâtre contemporain.)

VOLKSTHEATER ROSTOCK. — *Theater im gesellschatlichen Umbruch.* Herausgegeben v. P. E. Kloos, Dresdner Verlag, Dresden, 1951. (Le théâtre dans la transformation sociale.)

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

DIE SCHAUBUEHNE. — *Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte herausgegb. von Niessen und Kutscher.* Lechte, Emsdetten in einzelnen Bänden. (La scène; sources et recherches sur l'histoire du théâtre. En plusieurs volumes séparés.)

b) **Architecture**

Antike griechische Theaterbauten in Heften. Heft 9 : *Das Dionysosth. in Athen.* Kohlhammer, Stuttgart, 1950. (Les Cahiers de l'architecture théâtrale de l'antiquité grecque.)

BULLE (Heinrich). — *Szenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr.* Mann, Berlin, 1950. (Images scéniques du théâtre grec du 5e siècle avant Jésus-Christ.)

BURCKHARDT (Ernst F.). — *Theaterbau - gestern und heute.* Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Theatergeschichte, Verlag Ellg. Herausgegeben von Dr. Carl Eberle. 1948. (L'Architecture théâtrale d'hier et d'aujourd'hui; dans les Annales 1947 de la Société d'Histoire du Théâtre Suisse, dans la deuxième partie, le Dr. Eberle traite du « Théâtre en plein air ».)

c) **La représentation : mise en scène, éclairage, décoration, etc...**

A.-G. ARNOLD (Ing. Dipl.). — *Elektrotechnische Sprechstunde.* Fragen und Antworten aus der Praxis. 2e éd., 247 p., 121 illustr. Ed. Marhold, Halle, 1950. (Consultation électrotechnique, questions et réponses.)

HANSING (Friedrich) u. UNRUH (Dipl. Ing. Walther). — *Hilfsbuch der Bühnentechnik* (Theatertechnische Bücher Bd. 2), Marhold-Halle, 334 pages, 1950. (Manuel de technique de la scène dans la série : Livres de technique théâtrale.)

FRIEDRICH (Hermann). — *Menschen, Masken, Bühnenbilder.* Mitteldeutsche Druckerei, Magdeburg, 1947. (L'homme, le masque et la décoration.)

LEGBAND (P.). — *Der Regisseur.* Verlag Thot, Hamburg. (Le metteur en scène.)

PETZOLD (H.). — *Elektroakustik.* Ed. « Telefunken ». Ela-Abt., Dachau, 40 p.

PIRCHAN (Prof. Emil). — *Maskenmachen und Schminken.* Wien, Ed. Otto Maier, Ravensburg, 80 p. (Grimage et maquillage.)

V

LE COMÉDIEN

GEBHARDT (Hans). — *Ueber die Kunst des Schauspielers.* Gespräche mit Falckenberg, 251 pages, Desch, München, 1948. (Sur l'art de l'acteur.)

FECHTER (Paul). — *Grosse Zeit des deutschen Theaters.* Gestalten und Darsteller. Das kleine Buch bei Berstelmann, Gütersloh, 1950, 85 pages. (La grande époque du théâtre allemand. Les personnages et les acteurs.)

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

TALMON-GROS. — *Das moderne französische Theater.* Weismann, München, 1947. (Le théâtre contemporain en France.)

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

ALLEMAGNE

Chronik der neuen Müncher Theatergeschichte. 1946, Drei Fichten Verlag. (Chronique de l'Histoire du Théâtre contemporain de Munich.)

Das deutsche Theater der Gegenwart. Werk und Aufführung, Verwaltung und Wirtschaft. Kohlhammer, Stuttgart. (Théâtre allemand contemporain, l'œuvre et la représentation, administration, gestion.)

MEYER (Dr. Curt). — *Alt-Berliner politisches Volkstheater* (1848-1850). (Le théâtre populaire politique du Vieux Berlin.)

MEYER (Dr. Günther). — *Die Weilburger Goethefunde.* (Les manuscrits Goethéens de Weilburg.)

GOETHE. — *Bekentnisse zum Deutschen Theater.* Einführung von H. Eulenberg. Die Fähre, Düsseldorf, 1948. (Confession de foi au Théâtre allemand.)

HARMACK (Falk). — *Die Aufgaben des deutschen Theaters in der Gegenwart.* Vortrag. Freitagverlag, München, 1949. (Les tâches du théâtre allemand contemporain.)

HOFFMANN (Paul). — *Theater und Drama im deutschen Geistesschicksal.* Thot, Hamburg, 1948. (Le théâtre et l'art dramatique dans la destinée spirituelle de l'Allemagne.)

IHERING (Herbert). — *Berliner Dramaturgie.* Berlin, Aufbauverlag, 1947. (Dramaturgie berlinoise.)

IHERING (Herbert). — *Vom Geist und Ungeist der Zeit.* Aufbauverlag, Berlin, 1947. (Spiritualité et absence de spiritualité dans notre époque.)

KNUDSEN (Hans). — *Goethes Welt des Theaters. Ein Vierteljahrhundert Weimarer Bühnenleitung.* Druckhaus, Tempelhof, 1949. (Le monde théâtral de Goethe; 25 ans de direction théâtrale à Weimar.)

MUHR (Alfred). — *Grosses Theater. Begegnung mit Gründgens.* Avec 28 tableaux. Arnold Berlin, 1950. (Le grand théâtre, rencontre avec Gründgens.)

SCHERECH (Jury). — *Ein neues Theater. Betrachtungen.* Drei Fichten Verlag, München, 1948. (Considération sur un théâtre nouveau.)

SKRAUSS (Siegmund). — *Deutsches Theater. Streitschrift.* Schleber, Kassel, 1948. (Le théâtre allemand, pamphlet.)

THIESS (Frank). — *Geistige Revolution. Deutsches Theater, Europäisches Theater.* Verlag Trüjen, Bremen. (Renouvellement spirituel, théâtre allemand, théâtre européen.)

AUTRICHE

Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1949-1950. Zusammengestellt von E. Castle. Selbstverlag, Wien. (Annales de la Société d'Histoire de Théâtre de Vienne.)

GREGOR (Joseph). — *Geschichte des österreichischen Theaters von den Ursprüngen bis zum Ende der ersten Republik.* 84 Bilder im Donau Verlag, Wien, 1949. (Histoire du théâtre autrichien de ses origines à la fin de la Première République.)

GRANDE-BRETAGNE

Shakespeare-Jahrbuch. Bd. 84/86 herausg. von Prof. H. Heuer. Ed. Quelle und Meyer, Heidelberg, 1950, 263 p. (Annales de Shakespeare.) [Ce volume contient un article sur le Globe-Th. à Londres du Prof. E. Lüdecke.]

STAMM (Rudolf). — *Geschichte des englischen Th.* Franck, Bern. 1951. (Histoire du théâtre anglais.)

SUISSE

KLOEPPEL (Kurt). — *Theater am Bodensee.* Verlag Weber, Singen, 1947. (Théâtre au Lac de Constance.)

U.R.S.S.

Puschkin und das Theater. Eine Sammlung von Aufsätzen über das dramaturgische Werk Puschkins. Ausgewählt von C. Trepte. Kultur und Fortschritt, Berlin, 1949. (Pouchkine et le théâtre, recueil d'essais sur l'œuvre dramaturgique de P.)

WODERICH. — *Theater im Ural. Bericht eines Heimkehrers.* Morave, Hamburg, 1948. (Le théâtre en Ural, rapport d'un prisonnier rapatrié.)

XI

RELATIONS INTERNATIONALES

STAHL. — *Shakespeare und das deutsche Theater.* Kohlhammer, Stuttgart, 1947 (Shakespeare et le théâtre allemand.)

XIII

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

b) **Théâtre scolaire, universitaire, etc...**

BOEHME (Hans-Georg). — *Universität gegen Theater.* Hallesches Theater. (Université contre Théâtre.)

KNUDSEN (Prof. Dr. Hans). — *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin.* Christian-Verlag, Hamburg, 1950, 115 pages. (Science du Théâtre; évolution et appréciation d'une discipline universitaire.)

XIV

MARIONNETTES

MARTINI (Ella u. Fritz). — *Kasperlebuch. Anleitung zur Herstellung von Handpuppen, Bühnen und Kulissen.* Ed. Otto Maier, Ravensburg, 1950. 40 p., 44 illustr. (Guignol, Initiation à la confection de marionnettes, de scènes et de décors.)

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS ET TECHNIQUES

Theater, Film, Funk (Théâtre, Cinéma, Radio) dans la République démocratique allemande. Henschel Verlag, Berlin, 1950.

RABENALT. — *Mimus ohne Maske. Ueber die Schauspielkunst im Film.* Essay. Merkurverlag, Düsseldorf, 1945. (Mime sans masque. Sur l'art de l'acteur dans le cinéma.)

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

FLEISCHMANN (Benno). — *Max Reinhardt, die Wiedererweckung des Barocktheaters.* Paul Neff, Wien, 1948, 251 pages. (Renaissance du théâtre baroque.)

XIX

VARIA

Bühnentechnische Rundschau. Zeitschrift für Theaterbau, Bühnentechnik und Ausstattungswesen. Herausgeber und Schriftleiter : Dipl. Ing. Walter Unruh. Verlag : Klasing und Co., G.m.b.H., Berlin-Bielefeld. (Revue de technique de la scène, périodique pour l'architecture théâtrale, la technique de la scène et la décoration, paraît régulièrement.)

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 15 NOVEMBRE 1952
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS

Imprimé en France - Dépôt légal 3e Trimestre 1952
Copyright : Société d'Histoire du Théâtre

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Debureau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII^e^

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.000 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.500 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.000 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

en vente :

Gustave ATTINGER

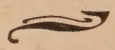
L'ESPRIT DE

LA COMMEDIA DELL'ARTE

DANS LE THEATRE FRANÇAIS

1 vol. 24 x 16, 490 p. Bibliographie, index des noms et des pièces

Prix : 990 Francs



P. LEROY

LE MECHANT

NOTES SUR UN MANUSCRIT DE GRESSET

1 plaquette 24 x 15, 24 pages avec 2 pl. hors-texte (Portrait de Gresset, par Natier, et fac-simile d'un feuillet du manuscrit)

Prix : 100 Francs

Henri TRIBOUT DE MOREMBERT
Archiviste de la ville de Metz

LE THEATRE A METZ

Tome I : DU MOYEN-AGE A LA REVOLUTION

Prix : 750 Francs

Le Gérant : Clivier PERRIN